LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

23.2005

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

E. Dettori, *Un modulo argomentativo arcaico in Aesch. 'Ag.' 1402-06* ... 1
A. Marchiori, *Le lacrime di Elettra (Aesch. 'Cho.' 183-87)* ... 5
S. Amendola, *Il grido di Clitemestra: l'ὀλολυγμός e la 'donna virile'* ... 19
C. Bordigoni, *Localizzazione in 'explicit', paradigmi morfologici e 'patterns' strutturali nel trimetro eschileo* ... 31
P. Volpe Cacciatore, *Le preghiere nell' 'Elettra' di Sofocle* ... 63
L. Battezzato, *The New Music of the Trojan Women* ... 73
M. Libràn Moreno, *Ὅσα ἐν Ἅιδου: tragedias y dramas satíricos ambientados en el inframundo* ... 105
A. de Cremoux, *Ar. 'Ach.' 803. Les figues du Megarien* ... 125
R. Saetta Cottone, *Euripide, il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle 'Tesmoforiazuse' di Aristofane* ... 131
A. Femia, *I misteri della filosofia: l'iniziazione di Strepsiade nelle 'Nuvole' aristofanee* ... 157
M. Frassoni, *Una 'parola tragica' in Erodoto (Hdt. 3.32.4; Aesch. 'Cho.' 695)* ... 189
C. Orth, *Xenophons Dolonie. Zu 'Anab.' 3.1* ... 197
A. Lami, *[Hipp.] 'de affectionibus' 18* ... 205
A. Taddei, *Lyc. 1. 129: l'innovazione linguistica di un conservatore (e il conservatorismo linguistico dei suoi editori)* ... 213
M.M. Di Nino, *Vecchiaia e 'consolatio erga mortem': la quarta sezione del 'P.Mil.Vogl.' VIII 309* ... 223
C.O. Pavese, *Apollon signore della cetra e della lira* ... 231
L. Pasetti, *'Ille ego': il tema del doppio e l'ambiguità pronominale* ... 237
N. Carlucci, *Presenza delle 'Bucoliche' nel XII libro dell' 'Eneide'* ... 255
A. Bonandini, *Riscrittura di Properzio e contaminazioni comiche: tecniche di stratificazione allusiva in Ov. 'am.' 1.8* ... 271
C. Stocchi, *La dialettica socioeconomica nei promiti fedriani (Phaedr. 1.24.1; 1.27.1 s.; 1.28.1 s.; 1.30.1)* ... 295
M. Chioccioli, *Il trionfo dell'esiliato: la figura di Publio Rutilio Rufo in Seneca* ... 305
J. Denooz, *Lexique des chœurs et des parties dialoguées dans les tragédies de Sénèque* ... 315
G. Agosta, *Ps.Oppiano, 'Cynegetica' 1.26: nota sulla storia del testo* ... 325
L. Mondin, *Genesi del 'Cupido cruciatus'* ... 339
A. Fassina, *Il 'Iudicium Paridis' di Mavortius: una proposta di lettura* ... 373
M. Manca, *Fulgenzio in Filippo di Harveng: una tradizione indiretta (e un 'frammento')* ... 381
F. Cairns, *War, Peace, and Diplomacy in the 'Numeri' of Nicolò d'Arco* ... 389

RECENSIONI

G. Avezzù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene* (J. Pòrtulas) ... 403
Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione, a c. di G. Avezzù (J. Pòrtulas) ... 405
G. E. Lessing, *Sofocle*, Introd., trad. e note a c. di G. Ugolini (D. Milo) ... 407
A. Barbieri, *Ricerche sul 'Phasma' di Menandro* (P. Ingrosso) ... 411
A. Monteleone, *La 'Terza Filippica' di Cicerone. Retorica e regolamento del Senato, legalità e rapporti di forza* (C. Leveghi) ... 415

I. Cogitore, *La légitimité dynastique d'Auguste à Néron à l'épreuve des conspirations* (F. Rohr) 416
P. Pinotti, *L'elegia latina. Storia di una forma poetica* (G. Baldo) 418
Plutarco, *Fiumi e monti*, Introd., testo critico, trad. e comm. a c. di A. De Lazzer, E. Calderon Dorda, E. Pellizer (V. Vedaldi Iasbez) 420

Direzione	VITTORIO CITTI (responsabile) PAOLO MASTANDREA
Redazione	FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIORGIO IERANÒ, STEFANO MASO, ELVIRA MIGLIARIO, GABRIELLA MORETTI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, RENATO ONIGA, GIANCARLO SCARPA, MATTEO TAUFER, CRISTINA ZANATTA
Comitato scientifico	MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, MARIE-MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MÅSTROMARCO, CARLES MIRALLES, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Rivista di poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica.

Direzione e Redazione:
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche
Università degli Studi di Trento
Via S. Croce, 65 – 38100 TRENTO (ITALIA)
tel. -39-0461-881763 (V. Citti)
E-mail Vittorio.Citti@lett.unitn.it

Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente
Università degli Studi di Venezia
Dorsoduro 1686 - 30123 VENEZIA (ITALIA)
tel. -39-041-2347320 (P. Mastandrea)
E-mail mast@unive.it

Pubblicato con il contributo di:
Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche
MIUR, Cofin 2004
Fondazione Carive - Venezia

EURIPIDE, IL NEMICO DELLE DONNE. STUDIO SUL TEMA COMICO DELLE *TESMOFORIAZUSE* DI ARISTOFANE*

Invano il biasimo degli uomini vibra contro le donne
come una freccia senza forza e parla il linguaggio dell'ingiuria:
io mostrerò che sono migliori dei maschi.
Euripide, *Melanipp. capt.*, fr. 14 J.-V. L. (= 494 K.)

1) Le opinioni degli interpreti

«Questa commedia, rappresentata alle grandi Dionisie del 411, è quasi tutta costruita sulla parodia della presunta misoginia di Euripide»[1]. Con queste parole Carlo Prato, in un noto saggio, inaugurava la sua lettura delle *Tesmoforiazuse*, sottolineando un'idea che non ha avuto la considerazione dovuta negli studi più recenti.

Che questa misoginia sia fittizia, frutto dell'invenzione di Aristofane, è opinione diffusa; la critica è in proposito tendenzialmente unanime[2]. D'altra parte, le ragioni che fanno di tale misoginia un tema parodico restano in gran parte oscure e poco esplorate.

Quale rapporto possiamo stabilire tra la realtà cui fa riferimento la finzione comica, la tragedia euripidea, e l'assunto da cui l'azione prende avvio, che, cioè, Euripide abbia parlato male delle donne nei suoi drammi? Questa, in sostanza, l'accusa, più volte reiterata nel corso dell'azione, che induce le donne del coro ad intentare un processo contro Euripide, e che il poeta tragico riferisce impaurito, sin dal suo ingresso nel prologo[3].

* Le tesi che propongo in queste pagine sono state discusse nell'ambito del seminario *Lectures d'Aristophane: les 'Thesmophories'* dell'UMR 'Savoirs et textes' (Università di Lille3), coordinato da Fabienne Blaise e dalla sottoscritta, nell'ambito dell'anno accademico 2001-2002. La loro elaborazione definitiva deve molto all'apporto dei partecipanti al seminario. Ringrazio inoltre Pierre Judet de La Combe, interlocutore indispensabile, Valeria Andò, per i suggerimenti attenti, e i referee della rivita *Lexis*. Le loro osservazioni hanno reso possibile un miglioramento del testo finale.

1 C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina 1955, 53. La data di rappresentazione delle *Tesmoforiazuse* è oggetto di controversia. Per un conciso rendiconto sulla questione si veda da ultimo l'introduzione al commento del Prato (*Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, a c. di C. P., trad. di D. Del Corno, Milano 2001), XI-XVII. A questa edizione farò riferimento nelle pagine che seguono, sia per il testo greco che per la traduzione italiana. Segnalo inoltre la recentissima edizione di C. Austin e S.D. Olson, *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Oxford 2004. Per le altre commedie di Aristofane il testo base è quello curato da V. Coulon: *Aristophane*, texte établi par V. C. et traduit par H. Van Daele, Paris 1923-1930.

2 Per quel che riguarda l'atteggiamento di Euripide nei confronti delle donne vedere: C. Nancy, *Euripide et le parti des femmes*, QUCC 17, 1984, 111-36; J. Assaël, *Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide*, Pallas 32, 1985, 91-103. Sulla misoginia di Euripide secondo l'Aristofane delle *Tesmoforiazuse* si veda G. Paduano, *Le 'Tesmoforiazuse': ambiguità del fare teatro*, QUCC 11, 1982, 114; C. Moulton, *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981, 142; C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984², 297. Per un punto di vista opposto si veda B.B. Rogers, *The Thesmophoriazusae of Aristophanes*, London 1920, XX-XXI.

3 Al v. 85. Si vedano inoltre i vv. 181-82, 388, 539, 785, 964, 1162 s., 1167. Rimando in proposito alle osservazioni puntuali di W. Rösler, *Escrologia e intertestualità*, Lexis 13, 1995, 117-28, il

I giudizi in materia sono estremamente discordanti, e lasciano trapelare una certa indifferenza nei confronti del problema che intendo affrontare[4]. Si passa da chi legge nella trovata di Aristofane il tentativo di combattere l'aspetto sovversivo e immorale del 'femminismo' euripideo[5], a chi pensa che il punto di vista di Euripide sulle donne, come quello di Aristofane su Euripide, abbia un rapporto solo esteriore con il tema della commedia[6], a chi infine comprende l'enunciato comico alla luce delle numerose tirate misogine rinvenibili nelle tragedie euripidee. È l'idea di W. Rösler, secondo cui le *Tesmoforiazuse* non sono un'opera incentrata sulla parodia della tragedia, ma piuttosto sull'escrologia.

Con questo termine si solevano indicare, sin dall'epoca di Platone e di Aristotele, una serie di atti di aggressione verbale, frequenti nell'ambito dei riti di Dioniso e di Demetra (tra cui proprio le Tesmoforie), caratterizzati da una forte componente oscena. Come lo stesso Rösler puntualizza, il conflitto tra i sessi era uno dei temi privilegiati dell'escrologia rituale. Per riprendere le sue parole, «Aristofane mette in bocca alle donne ateniesi una interpretazione come 'escrologia' delle tragedie che Euripide per molti anni aveva fatto rappresentare in occasione delle Grandi Dionisie. Il fondamento dell'idea comica non consiste soltanto nel fatto che Euripide si era espresso in modo molto negativo e critico riguardo alle donne, ma anche, e soprattutto, nel fatto che queste espressioni, nella loro tendenza talvolta generalizzante e persino esagerata, si avvicinavano proprio a ciò che si poteva considerare vera escrologia»[7]. Insomma, mettendo in scena le *Tesmoforiazuse*, Aristofane avrebbe inteso rispondere alla presunta escrologia euripidea con un atto di escrologia uguale e contrario, rivolto questa volta dalle donne tanto bistrattate contro l'odiato rivale.

L'analisi del Rösler costituisce un punto di partenza importante per il discorso che vorrei sviluppare, per due ragioni essenziali.

Innanzitutto perché si fonda sull'idea che il tema delle *Tesmoforiazuse* coincida

quale ha apportato un contributo essenziale alla comprensione del tema comico della commedia. Una discussione della sua posizione è da me proposta di seguito nel testo.

4 Lo stesso dicasi per uno studio di riferimento come quello di P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen zu einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, 44 s., il quale, dopo avere evidenziato che l'accusa delle donne non trova riscontro nelle tragedie superstiti di Euripide, conclude che tale accusa traduce, in modo ingenuo e comico, la tendenza all'esame psicologico delle passioni femminili presente nell'opera del poeta.

5 Assaël, *Misogynie*. Ugualmente M. de Fátima Sousa e Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra 1987, 421, per cui «a problemática feminista, levantada em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, retoma a questão da imoralidade dos temas de Eurípides». Analoga è l'interpretazione del tema delle *Tesmoforiazuse* proposta da F. Lourenço (*Tema(s) e desenvolvimento temático nas Tesmoforiantes de Aristófanes*, Humanitas 47, 1995, 291 ss.), ma a suo avviso Aristofane condividerebbe appieno la posizione 'femminista' di Euripide.

6 Si veda, ad esempio, Moulton, 142: «Euripides and Agathon are selected as prominent representatives of self-consciousness and experimentation in contemporary tragedy. Whatever views of women the two may have held, and whatever Aristophanes seriously thought of their poetry, certain superficial features of their art or appearance suffice to link them credibly with the comic outrage of the women in general»; cf. Paduano, 114, secondo cui la scarsa pertinenza della tematica misogina rispetto al teatro di Euripide è inessenziale «come è inessenziale alle *Nuvole* che Socrate non si sia mai occupato di problemi cosmologici».

7 Rösler, 120.

con una interpretazione letterale e per questo falsa della tragedia euripidea (la famosa *rhesis* di Ippolito contro la razza femminile, in *Hipp.* 616-68, decontestualizzata, potrebbe effettivamente costituire una prova della misoginia di Euripide)[8]. In secondo luogo perché ipotizza che una tale falsa interpretazione sia il frutto di una intenzione.

D'altra parte, non credo che l'analogia con il modello dell'escrologia rituale, da lui suggerita, spieghi il significato profondo del tema della nostra commedia. L'ipotesi che vorrei sostenere si discosta dalla sua. La divergenza principale consiste nella valutazione della formula tematica: κακὰ oppure κακῶς λέγειν (o altrimenti ἀκούειν), con cui le donne del coro stigmatizzano nel corso dell'azione il linguaggio di Euripide. Per il Rösler si tratta di una espressione neutra, di senso alquanto generale, il cui contenuto si precisa solamente grazie al suo collegamento, nel contesto della commedia, con le feste in onore di Demetra, le Tesmoforie, dunque anche con l'escrologia rituale[9]. Secondo la lettura che vorrei proporre si tratta invece della definizione di una delle forme di linguaggio più caratteristiche della poesia di Aristofane: l'ingiuria.

Lo stesso Aristofane si serve spesso dell'espressione κακὰ / κακῶς λέγειν o ἀκούειν come sinonimo di λοιδορεῖν, 'ingiuriare'[10]. Quest'ultimo, attestato solo occasionalmente nella tradizione poetica[11], assume nei testi del commediografo un significato tecnico ben preciso, in riferimento alle parole di scherno e di offesa che i protagonisti delle sue commedie sono soliti scambiarsi sulla scena, secondo modalità variabili in funzione dell'evoluzione della vicenda comica[12]. Lasciando momentaneamente da parte ogni considerazione sullo statuto dell'ingiuria comica e sulla sua eredità giambica e rituale[13], vorrei limitarmi a sottolineare un solo elemento,

8 La cosiddetta misoginia di Euripide va imputata alla tradizione poetica, le cui massime riecheggiano ancora nei discorsi dei suoi eroi, con un effetto di distanziamento e di ironia che C. Nancy (114-22) ha ben messo in evidenza; cf. Paduano, 114.

9 Rösler, 120.

10 Si confrontino ad esempio *Eq.* 1274 e 1276, *Nub.* 1353 e 1374, e *Thesm.* 467 e 497, dove il verbo λοιδορεῖν e l'espressione κακὰ / κακῶς λέγειν vengono utilizzate sinonimicamente per definire la medesima azione. D'altra parte, in *Nub.* 1329, 1374, *Thesm.* 388-89, 786, *Eccl.* 436, le espressioni κακὰ / κακῶς λέγειν (o anche ἀκούειν), si riferiscono esplicitamente a scambi o tirate di ingiurie che hanno luogo sulla scena.

11 La sola attestazione conosciuta di epoca arcaica è quella di Pind. *Ol.* 9. 37. Si veda *DELG*, 645.

12 Rinvio in proposito al mio studio sul ruolo dell'ingiuria nella costruzione dell'azione drammatica, a cui ho dedicato parte del mio lavoro di tesi (*L'ingiuria nelle commedie di Aristofane*, Palermo 2000). Per quel che riguarda le attestazioni del verbo λοιδορεῖν e dei suoi derivati, in riferimento a scambi di ingiurie sulla scena, si vedano, oltre i passaggi già indicati (n. 10): *Nub.* 934, *Vesp.* 1184, *Pax* 656, *Thesm.* 571, *Ran.* 857, *Pl.* 456.

13 L'eredità giambica del biasimo aristofaneo è stata evidenziata, secondo prospettive differenti, da E. Degani, *Insulto ed escrologia in Aristofane*, Dioniso 57, 1987, 31-47; Id., *Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia*, in *Entretiens sur l'Antiquité Classique* 38: *Aristophane*, Vandoeuvres-Genève, 1993, 1-49; S. Koster, *Die Invective in der griechischen und römischen Literatur*, Meisenheim am Glan 1980; R.M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta 1988. Nella mia tesi di dottorato ho cercato di mostrare come lo statuto poetico e retorico del biasimo aristofaneo risulta da un'elaborazione originale del modello giambico, e non da una semplice riproposizione dei suoi codici. La natura rituale del biasimo aristofaneo è

importante per la comprensione del tema delle *Tesmoforiazuse*: la riflessione su questo aspetto del linguaggio aristofaneo non può eludere in alcun modo quello che è uno dei problemi centrali per l'interprete della commedia antica, ovvero la determinazione della sua dimensione politica e del suo impatto sociale, nella misura in cui i personaggi e il coro sono dotati della facoltà di aggredire persone reali esterne alla scena[14]: quale il rapporto tra la finzione, al cui interno si affrontano e si scontrano i personaggi immaginari nati dalla fantasia del poeta, e la semplice realtà, passivamente esposta alla violenza verbale sanzionata dalla scena? Si tratta di un tema delicato e complesso, da cui non è possibile fare astrazione in queste pagine. Il postulato comico secondo cui Euripide avrebbe parlato male delle donne mette infatti in evidenza un punto limite, in cui l'arte di Euripide e quella di Aristofane si incontrano inevitabilmente: la comune tendenza ad infrangere i confini tra finzione e realtà, nel contesto di una concezione del teatro radicale, e per molti aspetti moderna. Oggetto implicito del discorso comico è il realismo euripideo, che il commediografo passa al vaglio con l'acume di un critico letterario.

2) Euripide come Aristofane

L'invenzione di un Euripide che parla male delle donne coincide dunque con una interpretazione in chiave comica dell'arte del poeta e ha lo scopo principale di delineare un personaggio ridicolo perché contraddittorio e artisticamente ambiguo: nello stesso momento in cui crede di mettere in scena tragedie, sembra suggerire Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*, Euripide crea le commedie più ingiuriose e offensive nei riguardi delle donne che mai poeta comico abbia osato immaginare.

A questo postulato, formulato esplicitamente sin dal principio della commedia, fa riscontro la dimostrazione concreta, perché drammatica, che Aristofane è altrettanto capace di comporre alla maniera di Euripide. Penso alla costruzione interamente paratragica (e 'paraeuripidea') della commedia, più volte evidenziata dagli studiosi, e in particolare da M.G. Bonanno[15].

La molteplicità di piani in cui si articola la paratragedia nelle *Tesmoforiazuse* non ha, in effetti, precedenti, nella restante produzione del commediografo: dalla presentazione del giovane poeta Agatone nel prologo, alle peripezie del protagonista, che

stata analizzata in una serie di studi (rappresentativo di questa corrente critica il libro di K.J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, I, Chapel Hill & London 1987). Per un panorama sulla materia si veda il mio *Aristophane: injure et comique. A propos de 'Cavaliers' 1274-1289*, Methodos 1, 2001, 187, n. 2.

14 Una riflessione in tal senso, specificamente rivolta all'analisi del linguaggio corale, è stata condotta da M. Treu, *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova 1999. Si veda in particolare l'introduzione.

15 *ΠΑΡΑΤΡΑΓΩΙΔΙΑ in Aristofane*, Dioniso 57, 1987, 135-67, versione rielaborata in M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria*, Roma 1990, 241 ss. Per la parodia della tragedia nelle *Tesmoforiazuse*, oltre allo studio di riferimento del Rau, citato in n. 4, si veda anche: H. Hansen, *Aristophanes' 'Thesmophoriazusae': Theme, Structure, and Production*, Philologus 120, 1976, 165-85; Moulton, 108-43; Paduano, 103-27; Russo, 297 s.

mimano comicamente quelle degli eroi euripidei con il loro susseguirsi di riconoscimenti e salvataggi, fino alle parodie del *Palamede*, dell'*Elena* e dell'*Andromeda* attraverso cui si snoda la seconda parte dell'azione, lo humour converge tutto sulla figura del poeta tragico e sulla sua opera.

Il capovolgimento comico, tematizzato sin dal prologo, che consiste nell'attribuire ad Euripide un linguaggio da commedia, rinvia dunque, come in un gioco di specchi, ad un secondo capovolgimento, che si realizza sulla scena attraverso l'invenzione di un'azione comica che ricalca fin nei particolari il modello euripideo, e di cui il personaggio di Euripide è l'indiscusso quanto involontario artefice (ironia del caso!).

L'interpretazione delle *Tesmoforiazuse* tocca qui un problema delicato, più volte affrontato dalla critica. Si tratta del rapporto tra l'arte di Euripide e quella di Aristofane, ad ogni evidenza oggetto principale della commedia. Tale rapporto è stato spiegato alla luce del rito che inquadra l'azione[16], ma in un'ottica diversa da quella del Rösler, più sopra evocata.

Secondo A.M. Bowie[17] e F.I. Zeitlin[18] esiste una analogia tra la festa di Demetra, nel cui contesto le donne del coro decidono di condannare Euripide, e la tragedia euripidea, in quanto la prima mette in scena una intromissione delle donne nello spazio degli uomini, mentre la seconda si caratterizza come una intromissione del maschile (= Euripide) nello spazio delle donne: perché offre la possibilità di drammatizzare il conflitto tra i sessi, la festa delle Tesmoforie rappresenterebbe il quadro ideale per una commedia che vuole stigmatizzare l'ingerenza di Euripide negli affari dell'*oikos* e, parallelamente, la sua supposta tendenza a sconfinare negli ambiti tematico-formali della commedia. Quest'ultima, secondo i due studiosi, l'accusa principale che Aristofane rivolge ad Euripide con le *Tesmoforiazuse*, a loro avviso confortata dalla testimonianza delle tragedie superstiti[19].

16 L'analisi delle tesi di A.M. Bowie e F.I. Zeitlin che propongo in queste pagine si richiama all'ermeneutica critica di J. Bollack, elaborata in particolare nei suoi lavori sulla tragedia greca, in una discussione serrata con le interpretazioni ritualiste del teatro antico promosse dalla scuola antropologica francese. Si veda da ultimo J. B., *Sens contre sens. Comment lit-on?*, Lyon 2000, 68 ss., a proposito della lettura delle *Baccanti* euripidee condotta da J.P. Vernant alla luce degli elementi rituali presenti nella tragedia: ricondurre la tragedia alla storia religiosa e al contesto istituzionale «c'est restreindre l'éventail de l'invention, historiquement accordée à la création. Si on lui reconnaît cette liberté, l'organisation sociale est la même: elle existe d'avance, seulement ce ne sera pas elle qui détermine le sens, mais le regard porté sur elle». Una riflessione approfondita delle tesi di J.P. Vernant e di F. Zeitlin relative allo statuto del personaggio tragico è stata condotta da P. Judet de La Combe nei suoi lavori sulla tragedia, da ultimo nell'introduzione al suo commento delle parti dialogate dell'*Agamennone* (*L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, I, Lille 2001, 42 s.).

17 A.M. Bowie, *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge 1993, 217 ss.

18 F.I. Zeitlin, *Travesties of gender and genre in Aristophanes' Thesmophoriazusae*, in H.P. Foley, *Reflection of Women in Antiquity*, New York 1981, 173 ss.

19 Rimando in proposito alle osservazioni pertinenti di O. Taplin (*Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis*, JHS 106, 1986, 163-74) il quale, prendendo le distanze da R.P. Winnington-Ingram, *Euripides: poiêtês sophos*, Arethusa 2, 2, 1969, 127-42, e B. Knox, *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London 1979, 250-74, suggerisce una certa prudenza nell'attribuire ad Euripide l'impiego di elementi comici: «I would not wish to deny at

Diversamente da loro credo che l'inserimento di questa commedia nel contesto delle Tesmoforie non è conseguenza di una analogia formale e funzionale tra il teatro euripideo e il rito di Demetra, ma è anch'esso, come l'invenzione del tema, frutto dell'intenzione parodica di distorcere i contenuti di quel teatro. Le testimonianze in nostro possesso relative alle Tesmoforie non permettono, d'altronde, di inferire alcunché sul rapporto tra le *Tesmoforiazuse* e il rito storicamente documentato, come D.M. MacDowell ha recentemente puntualizzato[20]: «This is not e vidence for the proceedings at the festival in real life. Although it was known that the women fasted (948-9, 984), it is not clear that Aristophanes otherwise knew what the proceedings really were. Modern scholars have tried to reconstruct the rituals of the Thesmophoria, using mainly evidence from later periods, much of it not Athenian, and to establish their 'meaning'. Such investigation is not relevant here. Aristophanes is not trying to portray or interpret the real rituals. He has simply picked on the Thesmophoria as being a festival well known to be attended only by women and thus a good setting for his comic story of women protesting about Euripides». Se sottraiamo al rito delle Tesmoforie la dimensione conflittuale che esso probabilmente non ebbe in realtà, cade allora la parte essenziale dell'interpretazione proposta da Bowie e Zeitlin, relativa al discorso sul teatro sotteso alla costruzione della commedia. Le *Tesmoforiazuse* non mettono in scena un conflitto tra tragedia e commedia, né tanto meno il rifiuto, da parte di Aristofane, dei contenuti e delle forme di una tragedia euripidea pericolosamente 'comica'. Penso piuttosto che la commedia elabori una riflessione sulla solidarietà artistica tra i due poeti[21]: Euripide può essere descritto come un commediografo che ingiuria le donne, a dispetto della sua identità di poeta tragico, perché le interpretazioni dei miti tradizionali che egli propone attraverso le sue tragedie investono la realtà e colpiscono la sensibilità del pubblico con una violenza analoga a quella del linguaggio comico di Aristofane. Allo stesso tempo, Aristofane è capace di dire questo attraverso l'arte di Euripide. Tale è il senso del doppio capovolgimento comico, che consiste nell'attribuire ad Euripide il linguaggio di Aristofane, in una commedia interamente paratragica, meglio 'euripidea'. La lettura delle *Tesmoforiazuse* ci conforta nell'idea che l'emulazione di Euripide non nuoce affatto alla comicità di questa commedia, anzi è funzionale alla sua realizzazione.

Come un rito per sole donne, la tragedia di Euripide sottrae agli uomini la funzione di protagonisti, relegandoli al ruolo di paredri rispetto a figure femminili altrimenti imponenti (e non avviene la stessa cosa nelle *Tesmoforiazuse*?). La scelta di Aristofane è caduta proprio sulle Tesmoforie, non tanto perché questo rito, nel cui

least some of those elements in the plays composed after 415 BC, though they are there as often as not in order to accentuate tragic tone elsewhere in the play» (165).

20 *Aristophanes and Athens*, Oxford 1995, 261.

21 Il discorso sulla tragedia euripidea sviluppato da Aristofane nelle *Tesmoforiazuse* è preso in considerazione dallo stesso Euripide nelle *Baccanti*, come suggerisce da ultimo F. Blaise, *L'expérience délirante de la raison divine: les Bacchantes d'Euripide*, Methodos 3, 2003, 72-93. Cf., in una prospettiva ritualista, F.I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender et Society in Classical Greek Literature*, Chicago-London, 1996, 400-2, la quale interpreta il parallelismo tra i due drammi alla luce del comune sostrato dionisiaco.

contesto le donne occupavano lo spazio pubblico normalmente riservato agli uomini, gli permetteva di esprimere diffidenza e timore nei confronti dell'ingerenza di Euripide nei modi della commedia e negli affari dell'*oikos*, quanto piuttosto perché, molto più semplicemente, tale rito rispecchiava comicamente quello che era, ai suoi occhi, uno dei temi centrali della sua tragedia, la libertà morale delle donne.

Su questo aspetto del teatro di Euripide le donne del coro prendono posizione esplicitamente, nella sede istituzionalmente riservata agli interventi del poeta in materia di attualità, la parabasi. E non c'è da stupirsi se, contrariamente alla consuetudine, esse conservano qui la maschera, che indica la loro personalità drammatica, e non parlano mai in prima persona, a nome di Aristofane: il coro delle *Tesmoforiazuse* ha una dimensione metadrammatica evidente, determinata dall'invenzione comica che dà impulso all'azione, e non solo da una semplice consapevolezza della propria 'drammaticità'[22]. Nessun bisogno, dunque, di sottolineare ulteriormente un dato ovvio agli occhi di tutti gli spettatori[23].

Queste donne giunte sulla scena per giudicare il linguaggio di Euripide sono infatti le stesse che Euripide ha oltraggiato nelle sue tragedie, come è possibile dedurre, per esempio, dalle parole della loro prima rappresentante all'assemblea (vv. 388 ss. : «Quante e quali offese ci tocca sentire! / C'è una porcheria che lui non ci butti addosso? / C'è una volta che non ci abbia calunniato? / Basta che ci siano gli spettatori, gli attori e il coro: / adultere ci chiama, e maniache di sesso, / e ubriacone, e traditrici, e parolaie, / e nulla di buono, e sciagura grande per gli uomini»). Esse si identificano, cioè, con le eroine euripidee tanto spesso citate da Aristofane come esempi di degradazione morale[24], tanto è vero che si sentono chiamate in causa personalmente dalle rappresentazioni del poeta tragico. Allo stesso tempo però, e questo è il punto più importante, esse compongono il coro della commedia di Aristofane, sotto le spoglie di un gruppo di Ateniesi in rivolta contro Euripide.

La natura metadrammatica di questo coro, che riproduce, deformandolo, il carattere delle eroine euripidee, quasi un corteo di comiche Fedre e Stenebee giunte sulla scena per condannare il loro creatore, deve essere messa in relazione con il capovolgimento comico alla base della commedia, in virtù del quale Aristofane ed Euripide appaiono ciascuno negli abiti da lavoro dell'altro. Se Euripide si serve del linguaggio di Aristofane (egli 'ingiuria' le donne) e se Aristofane, in modo analogo, emula il teatro euripideo (come mostrano perfettamente le *Tesmoforiazuse*), niente di stra-

22 Rimando in proposito alle importanti considerazioni di Bonanno, 162 ss., la quale, rifacendosi alla terminologia elaborata da Abel (*Metatheater*, New York 1963), analizza la commedia come esempio di 'metadramma paratragico'.

23 Diversamente N. Loraux, *Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre*, in *Entretiens sur l'Antiquité Classique* 38: *Aristophane*, Vandoeuvres-Genève, 1993, 242: «Si le poète laisse parler les femmes, serait-ce que, compliquant l'échange, elles interceptent la communication entre hommes? Ou parce que la présence d'un choeur et de protagonistes féminins souligne suffisamment la dimension *fictive* du théâtre? Toujours est-il que voilà les spectateurs quasiment livrés à eux-mêmes pour comprendre. Comme si le féminin était par soi un opérateur d'intelligibilité théâtrale».

24 Per Fedra si veda: *Thesm.* 153, 497, 547, 550; *Ran.* 1043, 1052. Per Stenebea: *Ran.* 1043, 1049.

no che i personaggi del primo abbiano deciso di abbandonare le sue tragedie per cercare riparo in un luogo certamente più consono alle loro aspirazioni.

Un elemento non trascurabile di questo espediente drammatico è senza dubbio il movimento di degradazione comica che esso impone alle individualità del teatro euripideo. Esso consiste nel relegare una serie di personaggi affatto singolari nella collettività rumorosa di un volgare coro da commedia.

Laddove Euripide, in evidente rottura rispetto alla tradizione poetica, aveva scelto di attribuire un'autonomia morale alle figure femminili del mito, sottraendole alla valutazione negativa cui la loro natura era stata lungamente sottomessa[25], Aristofane dimostra che la libertà di quelle donne altro non è se non un'esposizione al pericolo di essere ricondotte nel numero indistinto della razza delle donne, con il loro fardello di pregiudizi atavici.

3) Le *Tesmoforiazuse* come gli *Acarnesi*.

Così si spiegano forse molte presunte incoerenze della commedia, prima fra tutte l'apparente divario tra la collera che le donne manifestano contro le ingiurie di Euripide sin dal loro ingresso sulla scena e la confessione sfrontata delle loro colpe che le stesse fanno nel corso dell'assemblea[26].

A tal proposito il Paduano notava che: «A Euripide e Mnesiloco le donne non contestano la verità delle loro denunce, ma il danno che da queste denunce a loro viene»[27]. Lo scopo dell'accusa non sembra, in effetti, quello di dimostrare l'infondatezza delle ingiurie euripidee; ad essere evidenziate sono piuttosto le conseguenze di un tale linguaggio sulla considerazione sociale delle donne e sulla qualità dei loro rapporti con gli uomini. Il punto è particolarmente importante, perché coinvolge direttamente l'interpretazione in chiave comica del teatro euripideo.

A ben guardare, le 'prove' (πίστεις) e gli 'esempi' (παραδείγματα) della misoginia euripidea, sciorinati dalla prima accusatrice nel suo intervento all'assemblea (vv. 395 ss.), mirano tutti ad attribuire alle tragedie del poeta gli effetti altrove rivendicati da Aristofane come peculiari della sua commedia[28]: «Prima si potevano

25 Rinvio in proposito al già citato studio di Nancy, 125 s., la quale insiste molto sull'autonomia morale che Euripide presta alle sue eroine, contro la tradizione misogina ereditata dalla poesia arcaica: «*Sujets* à part entière, elles [le donne del teatro euripideo] sont douées de la capacité de délibérer, de choisir ou de reconnaître ce qui les détermine avec une lucidité que pourraient leur envier la plupart des personnages masculins. Ainsi Pandore, le piège téléguidé, reçoit l'autonomie de ses comportements et de ses décisions, elle échappe au déterminisme de sa nature, ses réactions répondent aux évènements et perdent leur caractère préfabriqué (...). La race des femmes se dissout dans la multiplicité concrète de figures et de conditions de femmes».

26 Così, per esempio, Assaël, 95.

27 Paduano, 113.

28 La mia lettura raggiunge quella di Lourenço, 270 s., il quale afferma, al seguito di Maria de Fátima Silva, che l'accusa sferrata dalle donne all'assemblea ha lo scopo di porre la tragedia euripidea sullo stesso piano delle commedie dei rivali di Aristofane (accusati di mettere in scena 'donne da poco', nella parabasi della *Pace*, v. 751). P. Voelke, *Euripide, héros et poète comique. A propos des 'Acharniens' et des 'Thesmophories'*, Études de Lettres (Univ. Lausanne) 4, 2004,

fare tante cose, che ora ci sono vietate — perché lui ha insegnato ai nostri uomini ogni malizia» (vv. 398-400). Per comprendere il senso di questo argomento, ampiamente sviluppato dalla donna nei versi che seguono, può essere utile ricorrere alla parabasi degli *Acarnesi*, in cui Aristofane aveva affermato, qualche anno addietro, l'importante valore politico delle aggressioni verbali da lui rivolte contro le istituzioni ed i magistrati ateniesi nella commedia dell'anno precedente, i *Babilonesi*. Con ogni probabilità, l'apologia rispondeva ad un'azione giudiziaria che Cleone aveva intentato contro il poeta, all'indomani della rappresentazione[29]. Anche in quell'occasione, la difesa del commediografo si era basata sull'esaltazione del carattere didattico delle sue parole, come mostra la presenza del verbo διδάσκειν, al verso 656, per definire la funzione del poeta che «dice del male» (cf. *Thesm.* 399)[30], e sulla contestuale valorizzazione del carattere δίκαιον di tale linguaggio[31]. Così, ad e-

117-38, va nella stessa direzione quando sottolinea che le donne messe in scena da Aristofane corrispondono al ritratto che esse rimproverano ad Euripide di avere fornito nelle sue tragedie, e che per questo Euripide si trova assimilato al commediografo, e il processo fatto al primo appare come un processo fatto al secondo.

29 La notizia del processo intentato da Cleone contro Aristofane in seguito alla rappresentazione dei *Babilonesi* è contenuta in uno scolio (*Schol. Ar. Ach.* 378 Wilson) e nella *Vita* del poeta (19). A partire da tali testimonianze e dagli accenni all'ostilità tra Cleone e Aristofane disseminati in vari luoghi degli *Acarnesi* (vv. 377-82; 502-03; 515-16; 659-64) i commentatori hanno avanzato l'ipotesi, ormai ampiamente accettata, che negli anapesti della stessa commedia Aristofane intenda difendersi apertamente dalle accuse rivoltegli dal demagogo l'anno precedente. Si vedano a tal proposito le note al verso 642 nei commenti del Blaydes, dello Starkie e del Sommerstein (in particolare la sua *Introductory note*). Una sistemazione organica dei dati storici tradizionalmente invocati per spiegare il testo è stata compiuta da F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986. Per quel che riguarda la ricostruzione dei *Babilonesi*, si veda lo studio recente di L. Fois, *I 'Babilonesi' aristofanei: problemi interpretativi di una commedia politica*, Lexis 16, 1998, 113-21. In una prospettiva ritualista, S. Halliwell, *Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens*, JHS 111, 1991, 54 n. 29, sceglie di non prendere in considerazione gli *Acarnesi* tra le testimonianze relative ai processi contro l' ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν dei poeti comici, in quanto a suo avviso il processo cleoniano non riguardava una restrizione degli attacchi *ad personam*. A tal proposito, si veda quanto sostenuto da J. Henderson, *The 'Demos' and the Comic Competition* (1990), in *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford 1996, 90, secondo cui «il processo per calunnia intentato da Cleone contro Aristofane (sia che egli difendesse se stesso o la città) può indicare che le ingiurie di Aristofane erano state intese seriamente oppure, più semplicemente, che Cleone era ipersensibile allo scherzo». In una prospettiva che cerca di conciliare gli aspetti rituali e quelli più politici della commedia aristofanea, G. Mastromarco, *Onomastì komodeîn e spoudaiogeloion*, in *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart-Weimar 2002, 210, sottolinea che l'azione legale intentata da Cleone contro il giovane poeta può essere considerata come una prova tangibile delle potenzialità eversive del teatro comico.

30 Si veda in proposito Fois 119: «Il passo si presenta nel complesso come una sorta di apologia dei *Babilonesi* e dell'operato di Aristofane di fronte agli attacchi dei suoi nemici che gli rinfacciavano di essersi fatto beffe della città e di averne oltraggiato il δῆμος: il corifeo dichiara infatti che il poeta, lungi dall'aver offeso e danneggiato i propri concittadini, avrebbe anzi meritato la gratitudine di questi per aver loro insegnato come non farsi imbrogliare dai discorsi ricercati e dalle adulazioni degli ambasciatori delle città alleate».

31 Come sottolineato da X. Riu, *Gli insulti alla polis nella parabasi degli 'Acarnesi'*, QUCC n.s. 50, 1995, 65: «In uno studio sull'insulto le affermazioni di Aristofane nella parabasi degli *Acarnesi* dovrebbero tenere una posizione di spicco». Evidenziando il parallelismo tra una serie di espressioni disseminate lungo il testo —κωμῳδεῖ τὴν πόλιν 'mette in commedia la città' al v.

sempio, nei versi finali dello *pnigos* (vv. 659-64), che contengono due ingiurie contro Cleone, a dimostrazione del fatto che il poeta non si lascerà intimorire dalle minacce del demagogo, ma continuerà ad esercitare una libertà di parola pressoché assoluta: «Dopo questo Cleone macchini e ordisca tutto contro di me. Il bene e il giusto (τὸ δίκαιον) saranno miei alleati, e mai sarò sorpreso a comportarmi nei confronti della città come lui, vigliacco e culo sfondato!». Il tema della giustizia del linguaggio di Aristofane qui evidenziato (cf. vv. 645, 655), parallelo a quello della giustizia degli argomenti di Diceopoli in favore della pace (vv. 317-18, 501, 561-62), riposa sulla ripresa parodica del *Telefo* euripideo (fr. 15 J.-V. L.=706 K. ; fr. 24 J.-V. L.), come è stato più volte sottolineato[32]. Secondo H. Foley[33], la ripresa di questo tema, centrale nella difesa di Diceopoli e in quella di Aristofane all'interno della parabasi, dovrebbe essere messa in relazione con la funzione della parodia del *Telefo* nel contesto esteso della commedia: difendere il commediografo contro il processo intentatogli da Cleone e riaffermare la giustizia dei suoi attacchi comici contro i cittadini e le istituzioni della città. E difatti, come la studiosa sottolinea, l'Aristofane degli *Acarnesi* e il protagonista del *Telefo* hanno molti punti in comune: calunniati per avere aggredito i loro concittadini, si trovano entrambi nella difficile situazione di doversi giustificare davanti ad un pubblico ostile[34]. Ma la scelta di Aristofane potrebbe essere stata dettata anche da ragioni drammaturgiche: Telefo si distingue tra gli altri eroi euripidei, perché non è una vittima dell'esilio, ma sceglie di adottare il travestimento da mendicante per dar credito alle sue parole. Il suo ruolo appare dunque particolarmente appropriato per un poeta che si proponga di difendere le sue pa-

631, εἰπεῖν τὰ δίκαια 'dire cose giuste' al v. 645, εἴποι κακὰ πολλά 'dicesse molte ingiurie' al v. 649 e κωμῳδήσει τὰ δίκαια 'metterà in commedia cose giuste' al v. 655— e le continue allusioni al bene dei cittadini —vv. 633, 641, 644, 650, 656, 658—, lo studioso giunge alla conclusione che il coro voglia qui proclamare che parlare male dei cittadini e ridicolizzare nelle commedie il giusto e la città sono lo scopo della rappresentazione comica e il compito precipuo di Aristofane, giustificati entrambi dal proposito esplicito di fare del bene ai cittadini e alla città. Fondamentali in questa interpretazione due puntualizzazioni: la prima è che il verbo κωμῳδεῖν ha sempre il significato di 'ridicolizzare in una commedia', dunque paiono imprecise molte delle traduzioni correnti, che rendono il verso 655 con 'difenderà nelle sue commedie la giustizia'; la seconda è che le espressioni εἰπεῖν τὰ δίκαια e κωμῳδεῖν τὰ δίκαια non fanno riferimento ad un concetto astratto di giustizia, ma alla giustizia comica, a quello che è giusto dire o ridicolizzare in una commedia. Per un'analisi critica delle tesi del Riu si rimanda a O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*, Bari, 2004, 138, n. 24.

32 Si vedano, in proposito, le note ai versi 317-18, 561-62, 659-62 nel commento agli *Acarnesi* dello Starkie, e lo studio di H.W. Miller, *Euripides' 'Telephus' and the 'Thesmophoriazusae' of Aristophanes*, CPh 43, 1948, 174-83 (in particolare 181). Per la ricostruzione del *Telefo* si vedano: E.W. Handley, J. Rea, *The 'Telephus' of Euripides*, London 1957; M. Heath, *Euripides' 'Telephus'*, CQ 37, 2, 1987, 272-80; C. Preser, *Euripides: 'Telephos'*, Hidesheim 2000.

33 *Tragedy and Politics in Aristophanes' 'Acharnians'*, JHS 108, 1988, 33-47.

34 *Ibidem*, 37: «Both Telephus and Aristophanes have suffered and incurred hostility and slander (*Ach.* 630) because of a successful and, we learn, fully justified previous 'attack' on their countrymen. Telephus was wounded by Achilles and Aristophanes nearly 'perished' from Cleon's suit (381-2). Telephus defends his choice to drive off the invading Greeks from Mysia and Aristophanes deserves his prize for the offending *Babylonians*, which really did not do violence to (καθυβρίζει, 631; see Cleon's charge of ὕβρις) or mock (κωμῳδεῖ, 631) the city, but offered it justice (τὰ δίκαια, 645, 655; see Cleon's charge of ἀδικία)».

role attraverso i suoi attori[35].

L'analisi della parodia tragica negli *Acarnesi* condotta da Foley appare ai miei occhi persuasiva, ma lascia aperto un problema: esiste un rapporto tra la parodia del *Telefo* quale essa viene elaborata negli *Acarnesi* e la parodia della stessa tragedia altrettanto presente nelle *Tesmoforiazuse*, dove l'interesse per Euripide è senza dubbio preponderante? Se nel caso degli *Acarnesi* la figura dell'eroe Telefo si presta bene ad evocare la situazione in cui Aristofane si trovava all'epoca della rappresentazione, a causa del processo intentatogli da Cleone, come interpretare la rinnovata presenza del *Telefo* nel contesto delle *Tesmoforiazuse*, talmente essenziale nella costruzione dell'intrigo e nello sviluppo dell'azione drammatica? Così, ad esempio, per quel che riguarda il tema della giustizia, che ritorna nelle parole del Parente, quando, dopo aver pronunciato la sua difesa di Euripide, cerca maldestramente di resistere all'aggressività delle donne (vv. 540-42): «Se c'è libertà di parola e noi cittadine abbiamo tutto il diritto di parlare, io ho detto di Euripide quello che secondo me è giusto (εἶπον ... ὑπὲρ Εὐριπίδου δίκαια)» [36].

La mia ipotesi in proposito è che il tema delle *Tesmoforiazuse* — le ingiurie di Euripide contro le donne — e l'azione del processo contro Euripide, compresa tra prologo e parabasi, riposano sulla evocazione intenzionale e parodica del processo cleoniano contro Aristofane, quale esso viene presentato negli *Acarnesi* grazie anche alla parodia del *Telefo*. Mettendo Euripide al posto che egli stesso occupava negli *Acarnesi*, quello del poeta perseguitato ingiustamente a causa dei suoi oltraggi, Aristofane si propone di ridicolizzare il realismo del suo collega: il poeta tragico può subire un processo sulla scena, perché le sue tragedie sono recepite dal pubblico ateniese come una forma di violenza civica quasi comica; le sue analisi dei miti tradizionali violano il decoro tragico a tal punto da apparire triviali, e da irrompere nella realtà condivisa dagli spettatori con un'aggressività paragonabile a quella del linguaggio comico di Aristofane.

Senza dubbio, il fatto che il processo contro l'Euripide delle *Tesmoforiazuse* venga ordito da una collettività (= l'insieme delle donne ateniesi), e non da un singolo individuo come il Cleone degli *Acarnesi*, ha un'importanza fondamentale per la comprensione della parodia e merita una riflessione a parte (cf. il paragrafo conclusivo).

Alla luce di tali considerazioni, acquistano forse un senso nuovo i molti parallelismi tra gli *Acarnesi* e le *Tesmoforiazuse* spesso sottolineati dagli interpreti, dagli episodi di travestimento, che rendono possibili le difese agonali di Diceopoli e del

35 *Ibidem*, 38.

36 Si veda in proposito Miller, che conduce un'analisi dettagliata delle corrispondenze esistenti tra le parodie del *Telefo* negli *Acarnesi* e nelle *Tesmoforiazuse* (in particolare nella prima parte della commedia, che termina con la parabasi). Uno studio andrebbe condotto sulle analogie esistenti tra il rapporto che unisce Diceopoli e Aristofane negli *Acarnesi* (sottolineato non soltanto da H. Foley ma già da A.M. Bowie, *The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, 'Acharnians'*, CQ 32, 1, 27-40) e il rapporto che unisce Euripide e il Parente nelle *Tesmoforiazuse*. Esso apporterebbe, credo, un contributo al dibattito in corso tra gli studiosi a proposito dell'identità dell'eroe nelle *Tesmoforiazuse*. Per uno *status quaestionis* rinvio a Bonanno, 146-49.

Parente[37], alle parodie della ῥῆσις μακρά del *Telefo*, determinanti in entrambi i contesti[38].

4) L'assemblea delle donne e la condanna di Euripide

Commentando i vv. 383-432, che contengono gli interventi delle accusatrici di Euripide all'assemblea del Tesmoforio, C. Prato notava giustamente come l'andamento di questi discorsi rispetti, in linea di massima, le norme retoriche del γένος συμβουλευτικόν, l'oratoria deliberativa[39]. Così il primo intervento si apre proprio con un proemio (vv. 383-88), volto ad assicurarsi la benevolenza degli ascoltatori contro ogni eventuale sospetto (sotto forma di *recusatio*), seguito da una proposta di discussione e da una narrazione dei fatti (vv. 389-94), ed infine dall'enunciazione delle prove e degli esempi che documentano l'accusa (vv. 395-428), per concludersi con un epilogo (vv. 428-32), in cui una mozione di condanna viene presentata al voto.

L'*incipit* è particolarmente interessante ai fini della mia argomentazione (vv. 383-94):

Φιλοτιμίᾳ μὲν οὐδεμιᾷ μὰ τὼ θεὼ
λέξουσ' ἀνέστην, ὦ γυναῖκες· ἀλλὰ γὰρ
βαρέως φέρω τάλαινα πολὺν ἤδη χρόνον,
προπηλακιζομένας ὁρῶσ' ἡμᾶς ὑπὸ
Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας
καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά.
τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῇ τῶν κακῶν;
ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυ
εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγῳδοὶ καὶ χοροί,
τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεραστρίας καλῶν,
τὰς οἰνοπίπας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,
τὰς οὐδὲν ὑγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν;

Non è per mettermi in mostra, lo giuro sulle due dee,
che mi presento a parlare, donne: ma
da troppo tempo soffro, misera me,
vedendo che siamo coperte di fango da
Euripide, quel figlio di erbivendola.
Quante e quali offese ci tocca sentire!
C'è una porcheria che lui non ci butti addosso?
C'è una volta che non ci abbia calunniato? Basta che ci siano
gli spettatori, gli attori e il coro:
adultere ci chiama, e maniache di sesso,
e ubriacone, e traditrici, e parolaie,
e nulla di buono, e sciagura grande per gli uomini.

37 Il problema è stato da me analizzato in altra sede (*Agathon, Euripide et le thème de la ΜΙΜΗΣΙΣ dramatique dans les 'Thesmophories' d'Aristophane*, REG 116, 2003, 445-69).

38 Ai rapporti tra le due parodie del *Telefo* è dedicato il mio contributo: *La parodie du 'Télèphe' entre les 'Acharniens' et les 'Thesmophories'. L'echec du Parent*, Methodos 4, 2004, http://methodos.revues.org./document160.html.

39 Prato, 232-33.

L'effetto retorico di questi versi risulta rafforzato dal riferimento alle ingiurie dell'imputato, cui l'oratrice si dichiara pronta a rispondere. Il tema dell'ingiuria non è di esclusiva pertinenza della commedia, esso appartiene anche all'oratoria, come mostrano alcuni passi di Lisia e di Demostene, che definiscono l'ingiuria come esempio di linguaggio antiretorico. Così, un oratore che si appresti a parlare può sottolineare che non ha intenzione di ingiuriare (Demosth. 10.75; 6.32), oppure assicurarsi che ciò che sta per dire non provochi le ingiurie dei destinatari (Demosth. *Proem.* 35.2); allo stesso modo un accusato può cominciare il suo discorso dichiarando di parlare per rispondere alle ingiurie del rivale (Demosth. 57.17; Lys. 38.61; 9.18). Tali asserzioni presuppongono tutte una contrapposizione tra l'accusa, che pretende di fondarsi sulla realtà delle azioni dell'accusato, e l'ingiuria, che proprio in quanto oltraggio, mira ad offendere e ad esporre al pubblico ludibrio, senza per questo fornire una descrizione fedele dei comportamenti dell'ingiuriato (Demosth., 18.123)[40].

In tale contesto, attribuire all'avversario un linguaggio ingiurioso equivale a situare il suo discorso al di fuori delle regole del discorso condivise, e così a delegittimarlo.

Uno statuto opposto ha invece l'ingiuria nelle commedie di Aristofane, dove il modello retorico è preso in considerazione solo per essere parodiato.

Parodiche sono, ad esempio, le censure emesse al principio degli agoni delle *Nuvole* e delle *Rane* dai moderatori del dibattito, per porre fine agli scambi di ingiurie che hanno dominato la scena nel proagone[41], riconducendo la discussione entro i limiti formali imposti dalla retorica. L'analisi degli agoni in questione mostra infatti che, lungi dal rispettare le regole stabilite, i personaggi comici non rinunciano mai all'arma dell'ingiuria. Così, ad esempio, nella scena giambica che precede l'agone terzo delle *Nuvole*, assistiamo ad uno scambio di violenze fisiche e verbali tra il giovane Fidippide e il suo sprovveduto padre (vv. 1325-33):

40 Ἐγὼ λοιδορίαν κατηγορίας τούτῳ διαφέρειν ἡγοῦμαι, τῷ τὴν μὲν κατηγορίαν ἀδικήματ' ἔχειν ὧν ἐν τοῖς νόμοις εἰσὶν αἱ τιμωρίαι, τὴν δὲ λοιδορίαν βλασφημίας ἃς κατὰ τὴν αὐτῶν φύσιν τοῖς ἐχθροῖς περὶ ἀλλήλων συμβαίνει λέγειν. «Io ritengo che l'ingiuria differisca dall'accusa in questo, nel fatto che l'accusa comporta delle ingiustizie le cui pene sono fissate nelle leggi; mentre l'ingiuria delle diffamazioni che accade ai nemici di scambiarsi secondo la propria natura». Allorché l'accusa è sancita dalla legge, l'ingiuria, al contrario, pertiene alle liti tra nemici: la prima ha un fondamento nell'istituzione, la seconda nella natura umana.

41 Come chiarisce A.W. Pickard-Cambridge nell'appendice *On the Form of the Old Comedy* del noto *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927, 303: «the business of this scene is to single out and present the disputants in the coming agon to the audience, to calm them (and often the chorus which at first sides with one of them) down to the debating point, and generally to arrange the terms of the debate, to which, often after a violent beginning, the scene leads». La definizione di 'proagone' è stata adottata per la prima volta da Th. Zielinski (*Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885). Di P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1904, 173 s., 177, è invece la definizione di 'scena di battaglia', la quale tiene conto della forma prevalente di questo tipo di scene: uno scambio di violenze e di insulti.

ΣΤΡ. ὦ μιαρέ, τύπτεις τὸν πατέρα;
ΦΕΙ. φήμ', ὦ πάτερ.
ΣΤΡ. ὁρᾶθ' ὁμολογοῦνθ' ὅτι με τύπτει.
ΦΕΙ. καὶ μάλα.
ΣΤΡ. ὦ μιαρὲ καὶ πατραλοῖα καὶ τοιχωρύχε.
ΦΕΙ. αὖθίς με ταὐτὰ ταῦτα καὶ πλείω λέγε.
ἆρ' οἶσθ' ὅτι χαίρω πόλλ' ἀκούων καὶ κακά;
ΣΤΡ. ὦ λακκόπρωκτε.
ΦΕΙ. πάττε πολλοῖς τοῖς ῥόδοις.
ΣΤΡ. τὸν πατέρα τύπτεις;
ΦΕΙ. κἀποφανῶ γε, νὴ Δία,
ὡς ἐν δίκῃ σ' ἔτυπτον.
ΣΤΡ. ὦ μιαρώτατε.
καὶ πῶς γένοιτ' ἂν πατέρα τύπτειν ἐν δίκῃ;

Strepsiade: Scellerato, percuoti tuo padre?
Fidippide: Certo padre.
Strepsiade: Vedete, confessa che mi picchia.
Fidippide: Certamente.
Strepsiade: Scellerato, parricida e delinquente!
Fidippide: Dimmelo ancora e rincara la dose:
lo sai che godo a sentirmi dire tante ingiurie!
Strepsiade: Culaperto!
Fidippide: Mi cospargi di rose.
Strepsiade: Tu picchi tuo padre?
Fidippide: E ti dimostro, per Zeus, che ho il diritto di farlo.
Strepsiade: Scelleratissimo! E come sarebbe giusto battere il padre?

E al coro che chiede spiegazioni circa l'origine della lite (vv. 1351-52: ἀλλ' ἐξ ὅτου τὸ πρῶτον ἤρξαθ' ἡ μάχη γενέσθαι, / ἤδη λέγειν χρὴ πρὸς χορόν «Ma quale è l'origine della contesa / ora bisogna spiegarlo al coro»), Strepsiade risponde: καὶ μὴν ὅθεν γε πρῶτον ἠρξάμεσθα λοιδορεῖσθαι / ἐγὼ φράσω, «Ecco, da dove inizialmente abbiamo cominciato ad ingiuriarci / io vi dirò».

Come nota Ch. Murphy nella sua analisi di questi versi[42], la formula ἐγὼ φράσω conferisce alla risposta di Strepsiade l'aspetto formale di una πρόθεσις, 'premessa', la forma più semplice del proemio retorico. Similmente, al principio dell'agone che oppone il Discorso Giusto e il Discorso Ingiusto nella stessa commedia (vv. 934-38), e nella scena analoga delle *Rane*, dove il parapiglia coinvolge Eschilo ed Euripide (vv. 856-58), la sanzione delle ingiurie che hanno occupato il proagone coincide con l'invito, da parte del moderatore, a conformarsi alle regole della retorica[43]. In tutti questi casi, il dibattito che segue non è mai esente da ingiurie, come mostra l'esem-

42 *Aristophanes and the Art of Rhetoric*, HSCPh 49, 1938, 81. Per un esempio analogo al nostro l'autore rinvia a *Vesp.* 548-49.

43 Nell'esempio delle *Rane* (vv. 856-58), l'invito rivolto da Dioniso ad Eschilo ed Euripide è piuttosto quello di 'confutarsi' a vicenda (v. 857: ἔλεγχ', ἐλέγχου), secondo le regole della dialettica. Si veda in proposito K.J. Dover, *Aristophanes Frogs*, Oxford 1993, 300, il quale suggerisce un paragone con un passo del *Gorgia* platonico (462a).

pio dei due Discorsi nelle *Nuvole*, il quale si conclude proprio con un'ingiuria rivolta contro tutti gli spettatori (vv. 1098-99: πολὺ πλείονας, νὴ τοὺς θεούς, τοὺς εὐρυπρώκτους, 'quasi tutti, per gli dei, sono culaperti!')[44].

Così l'evocazione, da parte dei personaggi aristofanei, delle censure retoriche nei confronti dell'ingiuria ha il senso di una parodia della retorica, perché ha luogo in un contesto in cui viene affermata 'praticamente' una decisa insubordinazione rispetto a quelle censure, in una sorta di contraddizione performativa. Un'analoga forma di insubordinazione viene promossa nella già evocata parabasi degli *Acarnesi*, dove Aristofane dichiara per bocca del suo coro che «dire del male» equivale a «dire cose giuste» (si confrontino il v. 645: εἰπεῖν τὰ δίκαια, con il v. 649: εἴποι κακὰ πολλά). Un'etica dell'oltraggio, prettamente comica, prende qui il posto della normalizzazione dell'ingiuria promulgata dai retori, e di cui i passaggi prima citati costituiscono un eloquente esempio.

Ritornando all'agone delle *Tesmoforiazuse*, due elementi vanno a mio avviso sottolineati:

1) in mancanza di una scena di battaglia condita dalle ingiurie consuete, il dibattito agonale viene presentato comunque come una risposta alle ingiurie subite; anche se situate al di fuori del gioco drammatico (nelle tragedie di Euripide?) le ingiurie costituiscono, come altrove, il preludio del dibattito;

2) la presenza, al verso 387, di una ingiuria rivolta contro Euripide («il figlio dell'erbivendola») mostra che qui, come negli esempi delle *Nuvole* e delle *Rane* sopra evocati, l'oratrice si trova in una posizione di contraddizione performativa: la sanzione delle ingiurie dell'accusato e le ingiurie dell'accusatrice coesistono.

In tal modo, grazie anche alla parodia del modello retorico, le parole della rappresentante delle donne esplicitano l'accusa implicita nel tema delle ingiurie di Euripide: il poeta tragico ha, cioè, assunto il punto di vista della commedia, nel momento stesso in cui quest'ultima, per bocca delle sue eroine, si dichiara risoluta a rifiutarlo (questo rifiuto è comico, perché parziale e contraddittorio, ma trova corrispondenza nell'andamento paratragico dell'azione comica nel suo complesso). A sottolineare il fatto segue una vera e propria accumulazione di termini ed espressioni tecniche del linguaggio dell'ingiuria (nella commedia e nella retorica), qui piegati a definire la poesia del rivale: προπηλακίζειν 'coprire di fango'[45]; καλεῖν, 'chiamare per nome', che equipara l'azione dell'ingiuriare a quella di attribuire nomi beffardi e oltraggiosi[46]; ἐπισμᾶν τῶν κακῶν, 'sporcare di ingiurie'[47]; διαβάλλειν, 'calunniare'[48]. Da

44 In generale, negli agoni delle commedie di Aristofane, le ingiurie tendono a coinvolgere non solo i contendenti che si affrontano sulla scena, ma anche bersagli esterni, comunque ascrivibili alla categoria di persone contro cui essi si battono sulla scena, in un movimento di allargamento progressivo del conflitto. Nell'agone delle *Rane*, ad esempio, ad essere presi di mira sono di volta in volta i discepoli dei due poeti tragici (vv. 964-67), e poi i loro spettatori (vv. 1013-15).

45 La metafora è stata studiata da J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1965, 333.

46 Si vedano a titolo di esempio Archil. fr. 216 W2: καὶ δὴ 'πίκουρος ὥστε Κὰρ κεκλήσομαι, 'e infine sarò chiamato mercenario, come un Cario'; e le parole rivolte da Cassandra a Clitemestra in Aesch. *Ag.* 1232 ss.: τί νιν καλοῦσα δυσφιλὲς δάκος / τύχοιμ' ἂν ἀμφίσβαιναν, ἢ Σκύλ-

parte loro, le donne, sono costrette a πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκούειν κακά, 'sentire molte e svariate ingiurie'[49].

Quanto al matronimico comico che accompagna il nome di Euripide, ὁ τῆς λαχανοπωλητρίας, 'il figlio dell'erbivendola', la sua presenza qui ha, credo, un'importanza strategica.

5) L'arte di Euripide: un'eredità familiare

I giochi sulla presunta professione della madre di Euripide, abbondanti nelle commedie di Aristofane ed in particolare nelle *Tesmoforiazuse*[50], ebbero fortuna fin dall'Antichità, se dobbiamo attenerci alle tradizioni biografiche delle *Vite di Euripide*, che accolgono la notizia come un fatto storico, o almeno, se ne dubitano, tengono a giustificare il loro punto di vista sulla questione[51].

Di fronte all'assoluta mancanza di dati convergenti, i commentatori moderni hanno preferito astenersi dal prendere posizione[52], rinunciando nello stesso tempo alla possibilità di cogliere nella trovata di Aristofane un qualsivoglia significato. In questo panorama si distinguono alcune voci, su cui val la pena di soffermarsi: così secondo G. Arrighetti, il matronimico obbedirebbe al principio comico della corrispondenza tra il poeta e la sua opera[53], e testimonierebbe dell'umiltà dei personaggi euri-

λαν τινά / οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην / θύουσαν Ἅιδου μητέρ' ἄσπονδόν τ' Ἄρη / φίλοις πνέουσαν; «Con quale nome di mostro odioso potrei chiamarla? / Ansfibena o Scilla / che abita nelle rocce, rovina dei naviganti, / furente madre di Ades che soffia un Ares / implacabile per i suoi cari?»; e ancora 1273 s.: καλουμένη δὲ φοιτάς ὡς ἀγύρτρια / πτωχὸς τάλαινα λιμοθνής, ἠνεσχόμην, «Ho sopportato di essere chiamata pitocca, disgraziata, morta di fame / come un'indovina girovaga». Per un uso analogo di καλέω in Aristofane si vedano *Nub.* 998 e *Vesp.* 543.

47 Per lo studio della metafora, sorta di sinonimo di προπηλακίζειν, rinvio a Taillardat, 331.

48 Cf. *Ach.* 630.

49 Per espressioni analoghe in Aristofane si vedano: *Eq.* 1276; *Nub.* 1329; *Thesm.* 467.

50 Per le *Tesmoforiazuse* si vedano i vv. 387, 450, 455-56, 910. Ed inoltre: *Ach.* 457, 476-78; *Ran.* 840, 947.

51 Le testimonianze sulla vita di Euripide sono state raccolte da D. Kovacs, *Euripidea*, Mnemosyne suppl. 132, 1994. Per quel che riguarda la madre, si vedano in particolare le pp. 3, 9, 11, 13. Così, un biografo si limita a riportare la notizia che la madre di Euripide era un'erbivendola; un altro attribuisce la diceria ai poeti comici; e un altro afferma che si tratta di una falsità, portando a conferma della sua tesi il giudizio dello storico Filocoro.

52 Si vedano le note ai vv. 387, 450, 455-56, 910, nei commenti di F.H.M. Blaydes, *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Londini-Halis Saxonum 1880; B.B. Rogers, *The Thesmophoriazusae of Aristophanes.*; A.L. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes* 8, *Thesmophoriazusae*, Warminster 1994 (ristampa 2001); Prato, 234, pensa che il matronimico serva a coinvolgere la madre di Euripide nel discredito di cui erano vittime ad Atene le commercianti al dettaglio; Austin e Olson, 2004, 177, emettono l'ipotesi che il matronimico si riferisca all'attività del nonno materno di Euripide, coltivatore o commerciante di verdure, ma rilevano nondimeno il valore ingiurioso del termine; J. Van Leeuwen, *Aristophanis Ranae*, Lugduni Batavorum 1896, 132, propone un parallelo con un passaggio di Demostene (18.242), in cui uno scherzo simile coinvolge Eschine, un uomo politico ex-attore tragico.

53 *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987, 149. Questo principio, all'opera nelle ricerche biografiche e letterarie dei Peripatetici, e che Aristofane applica in particolare ad Euripide risale per Arrighetti ad Esiodo: «La concezione di tale rapporto

pidei, a causa dell'umile condizione sociale dei commercianti al dettaglio[54]. D'altra parte N. Loraux, nel suo articolo *Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre*, formula il problema in termini parzialmente diversi: «Pourquoi toujours la *mère* d'Euripide, sans que jamais ne soit mentionné son père, ni même qu'il ait un père?»[55]; e avanza una risposta: «parce qu'un fils de mère est une déviation vivante par rapport au fils d'un père et que les mères de ces fils sont précisément des marchandes - à peine des femmes d'Athènes, donc -, ce qui permet de s'en prendre au fils à travers la mère»[56]. Nel caso specifico di Euripide, la canzonatura della madre assumerebbe il senso di una critica allo stesso tempo estetica (come per Arrighetti) ed etica: interessato, come egli è, da tutto ciò che riguarda la maternità, per ragioni familiari ed estetiche, il poeta avrebbe riempito la città di uomini irresponsabili, cioè di 'cocchi di mamma', di ἄνδρες indegni di questo nome.

Le due ipotesi hanno il grande merito di avere sottolineato, secondo punti di vista differenti, il rapporto esistente tra il matronimico di Euripide e la parodia delle sue tragedie. Ma la ragione per cui, in una commedia come le *Tesmoforiazuse*, Aristofane insiste a tal punto sul mestiere di questa madre è molto più pertinente di quanto non si creda. Per comprendere, è necessario rifarsi ancora una volta al rimprovero che le donne hanno rivolto al poeta sin dal prologo: egli le avrebbe ingiuriate. Il suggerimento proviene dallo stesso Aristofane.

Nella *Lisistrata* (vv. 456-61), nella scena giambica che precede l'agone, l'eroina invoca le compagne rinchiuse nell'Acropoli, affinché si lancino all'assalto degli arcieri sciti, giunti al seguito del Commissario per stanarle:

ὦ ξύμμαχοι γυναῖκες, ἐκθεῖτ' ἔνδοθεν,
ὦ σπερμαγοραιολεκιθολαχανοπώλιδες,
ὦ σκοροδοπανδοκευτριαρτοπώλιδες,
οὐχ ἕλξετ', οὐ παιήσετ', οὐκ ἀράξετε,
οὐ λοιδορήσετ', οὐκ ἀναισχυντήσετε;
παύσασθ', ἐπαναχωρεῖτε, μὴ σκυλεύετε.

Compagne, correte fuori,

fra l'autore e la sua opera, rapporto fatto di corrispondenza piena e immediata, nel senso che l'opera letteraria è fedele testimonianza ed espressione di quello che l'autore è, sa e sente, ha, per noi, nella sua prima attestazione, una data ben precisa, e questa è quella del proemio della *Teogonia* di Esiodo, quando per la prima volta la verità smette di essere attributo di bellezza per la poesia — così come era stata per Omero — per diventare contenuto e caratteristica del racconto poetico della *Teogonia* e del messaggio etico degli *Erga*». Alla n. 1 del suo articolo, Arrighetti fornisce i riferimenti bibliografici più importanti sul problema. C. Ruck, *Euripides' Mother: Vegetables and the Phallos in Aristophanes*, Arion 2, 1975, 16 s., comprende i riferimenti alla madre di Euripide presenti nelle *Tesmoforiazuse*, alla luce dell'allusione allo *skandix*, un'erba afrodisicaca, contenuta negli *Acarnesi* (v. 478), sempre in relazione alla madre di Euripide. Il matronimico ribalterebbe sul poeta stesso le accuse di lascivia da lui rivolte contro le donne. Il significato osceno può effettivamente essere contenuto nel matronimico, ma non è prevalente.

54 A conclusioni simili sembra giungere Paduano, 108.

55 Loraux, 233.

56 *Ibidem*. Il fatto che le commercianti al dettaglio, tanto spesso menzionate da Aristofane nelle sue commedie, erano in realtà cittadine ateniesi di pieno diritto è stato d'altra parte sottolineato da E. Lévy, *Les femmes chez Aristophane*, Ktèma 1, 1976, 105.

venditrici di grani, di legumi e di ortaggi,
ostesse, venditrici di agli e di pane,
tirate, colpite, assalite,
ingiuriate, siate svergognate!
Fermatevi, ritiratevi, non li spogliate.

In questo passaggio la serie variopinta di donne-commercianti è chiamata in causa in una situazione di conflitto, caratterizzata, tra l'altro, dal ricorso ad 'ingiurie', come mostra la presenza del verbo λοιδορεῖν al verso 460.

Un esempio analogo è quello del proagone delle *Rane* (vv. 857-58).

Qui Dioniso, nel pieno esercizio delle sue funzioni di arbitro della contesa tra Eschilo ed Euripide, intima ai due poeti di smettere di accapigliarsi, e commenta:

λοιδορεῖσθαι δ' οὐ πρέπει
ἄνδρας ποητὰς ὥσπερ ἀρτοπώλιδας.

Non sta bene che dei poeti
si ingiurino come panettiere.

Anche in questa immagine[57] le donne-commercianti (nel caso specifico, le venditrici di pane) sono colte nell'atto di ingiuriarsi. Sarà un caso? Oppure il motivo ricorrente possiede un senso comico preciso, importante per la comprensione del matronimico euripideo?

Se le tragedie di Euripide possono essere interpretate come una lunga serie di ingiurie contro le donne (come sarà esplicitato ancora più chiaramente nel seguito, ai vv. 392-94), e se, d'altra parte, le commercianti che occupano la piazza del mercato sono solite servirsi dello stesso tipo di linguaggio, il matronimico, allora, rivela il poeta: in effetti, la fonte della sua ispirazione è lì, in quello stesso mercato in cui è cresciuto in compagnia di sua madre, tra grida, grossolanità...e verdure!

Così, l'Euripide delle *Tesmoforiazuse* si riconnetterebbe, in virtù del suo matronimico, alla tradizione poetica da cui la commedia stessa dipende, quella della poesia di biasimo[58]: la madre di Archiloco non si chiama infatti Ἐνιπώ, secondo le tradizioni biografiche che lo riguardano, con un riferimento esplicito al linguaggio di biasimo che egli pratica[59]?

57 A tal proposito Taillardat, 237, che non cita il passaggio della *Lisistrata* da noi esaminato, commenta: «Cette comparaison est sans autre exemple; toutefois, on sait d'ailleurs que les boulangères avaient mauvaise réputation, puisqu'Anacréon (fr. 54 D, v. 4 ss.) fait grief à ce fripon d'Artémon de fréquenter les vendeuses de pain et les gitons (...). Ce n'est pas non plus un hasard si Hermippe a intitulé *Les Boulangères* (Ἀρτοπώλιδες) la comédie dans laquelle il s'acharne contre la mère d'Hyperbolos, la traitant (fr. 10) de "vieille pourriture, p... s'offrant à tous, truie"». A questo aggiungerei che non è certo un caso se Iperbolo, Cleone e i demagoghi in generale siano spesso associati da Aristofane agli scambi di ingiurie (si veda, ad esempio, *Eq.*, vv. 1398-401).

58 I rapporti tra la commedia antica e la poesia giambica sono stati analizzati in diversi studi. Cf. n. 13.

59 M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974, 28. Ringrazio M.-A. Henry di avermi ricordato questo dato importante.

6) Ritorno all'assemblea

Il 'figlio dell'erbivendola' ha dunque fatto tesoro dell'insegnamento materno, e si è messo ad ingiuriare le donne «ovunque vi siano spettatori, attori tragici e cori» (v. 391), senza dubbio approfittando dell'opportunità di far rappresentare le sue tragedie anche al di fuori dei confini della città[60]. L'enumerazione dettagliata dei protagonisti principali della vita teatrale di Atene — il pubblico, gli attori tragici e i cori —[61] sottolinea, per chi non lo avesse capito, che il soggetto vero del discorso comico è il teatro stesso, e insiste, al contempo, sul genere drammatico al cui interno tali grossolanità hanno trovato accoglienza. Equiparando la tragedia ad un mercato, Euripide ha avvilito la funzione della prima e ha nobilitato quella del secondo. In modo del tutto analogo, parlando il linguaggio dell'ingiuria, egli si è spogliato degli abiti del poeta tragico per indossare quelli del commediografo.

Ma vediamo infine quali sono gli epiteti che il poeta avrebbe attribuito alle donne: l'accumulazione dei versi 392-94, con la sua ricchezza di artifici stilistici, metrici e lessicali[62], precisa il contenuto delle reiterate e, fin qui, piuttosto vaghe, accuse. Delle ingiurie pronunciate dall'accusatrice, due sole trovano posto nel linguaggio dei personaggi euripidei a noi noti: προδότιδας 'traditrici' e μέγα κακόν 'grande sciagura', che ricorrono contestualmente nella *Medea* (qui è Giasone a scagliarle contro l'eroina, dopo essere stato informato della morte dei figli)[63]; quanto alle altre, niente è più lontano dall'universo poetico del poeta, e più vicino, invece, alla più sincera ispirazione aristofanea.

Così per μοιχοτρόπους, 'inclini all'adulterio', creato sul modello di altri composti comici[64], che ripropone il motivo semonideo della donna infedele[65], in una ver-

60 Rimando a Sommerstein, 182. Si veda inoltre Prato, 234-35, con la bibliografia relativa alle testimonianze di rappresentazioni euripidee fuori di Atene.

61 Per simili endiadi nel *corpus* aristofaneo rimando alle indicazioni fornite da J. Van Leeuwen, *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Leiden 1968², 57. Cf. F.V. Fritzsche (*Aristophanis Thesmophoriazusae*, Lipsiae 1838, 141, il quale, seguito dalla maggior parte dei commentatori, sostiene la lezione dei mss.: τραγῳδοὶ καὶ χοροί, contro quella dello scolio a Platone (*Theag.* 127c, p. 112 Greene): τραγῳδικοὶ χοροί (accolta da Blomfield, nella prefazione ai *Persiani*, poi anche da Bothe, Meineke, Enger e, più recentemente, dal Sommerstein), basandosi sulla constatazione che la menzione degli attori accanto a quella dei cori, seppur ridondante in se stessa, acquista senso in funzione del contesto comico: come dimenticare gli attori euripidei, tenuto conto della presenza importante di donne nei suoi cori? In proposito F. Blaise mi fa notare il contrasto comico tra l'avverbio ἔμβραχυ al v. 390 e lo sviluppo nel verso seguente: il verso funziona come un'iperbole.

62 Si veda in proposito Prato, 235. D'altra parte egli nota come la presenza di queste generiche calunnie nel contesto retorico abitualmente occupato dalla διήγησις si spiegherebbe con la notorietà dei fatti esposti (233). Come cercherò di mostrare, non di generiche calunnie si tratta, ma di vere e proprie ingiurie comiche, in perfetto stile aristofaneo.

63 *Med.*, v. 1332. Altre attestazioni di προδότις sono *Hel.*, vv. 834, 931, 1148, rivolta sempre al personaggio dell'eroina; per μέγα κακόν si veda *Hipp.* 627; *Andr.* 353.

64 Ar. fr. 717 K.-A.: κακότροπος, 'incline al male'; *Thesm.* 725: ἑτερότροπος, 'volubile' ; Crates., fr. 48 K.-A. (= 7 *inc.* Meineke): ἀδικότροπος, 'incline all'ingiustizia'; μετάτροπος è invece esiodeo (*Th.* 89) e tragico (Aesch. *Pers.* 943; Eur. *El.* 1147).

sione del tutto insolita, se non addirittura aberrante rispetto ai costumi sessuali dell'epoca: il termine μοιχός 'adultero' definisce generalmente l'uomo che seduce la moglie, la figlia o la sorella di un cittadino[66]. La sua utilizzazione in questo contesto non sarebbe dunque, in linea di principio, giustificata; come spiegarla? Il successivo ἀνδρεραστρίας 'ninfomani' va forse nella stessa direzione. Si tratta di una delle tante neoformazioni in -τρια comuni nel linguaggio di Aristofane, che le derivò probabilmente dalla lingua parlata (cf. al v. 387 λαχανοπωλητρίας)[67]. Il modello è da ricercare in una serie di composti in -εραστής, con suffisso d'agente in -της[68], anch'essi decisamente maschili. Così ad esempio, sempre in Aristofane, παιδεραστής 'amante di ragazzi' (*Ach.* 265), ἀντεραστής 'rivale in amore' (*Eq.* 733); e ancora φιλεραστής 'che ama i suoi amanti' (Pl. *Smp.* 192b; Arist. *Rh.* 1371b 24), che caratterizzano tutti l'uomo, nel suo ruolo attivo di 'amante'. Entrambi i composti aristofanei dipingono in definitiva le donne come uomini vogliosi. E non è certo un caso se essi ricorrono in coppia nel nostro passaggio. Le azioni di ἐρᾶσθαι e quella di μοιχεύειν sono concepite come concomitanti in altri luoghi aristofanei. Negli *Acarnesi*, ad esempio, μοιχέ, παιδεραστά (v. 265) sono gli attributi di *Phalès*, la personificazione stessa del fallo, a cui Diceopoli rivolge un canto propiziatorio mentre celebra le Dionisie rurali. E nelle *Nuvole*, le azioni di 'amare' e di 'commettere adulterio' sono ancora una volta associate, negli insegnamenti che il Discorso Ingiusto propone al discepolo Fidippide (vv. 1076-78): Ἥμαρτες, ἠράσθης, ἐμοίχευσάς τι, κᾆτ' ἐλήφθης· / ἀπόλωλας· ἀδύνατος γὰρ εἶ λέγειν. Ἐμοὶ δ' ὁμιλῶν / χρῶ τῇ φύσει, σκίρτα, γέλα, νόμιζε μηδὲν αἰσχρόν, «Hai fatto un errore, hai amato, hai commesso adulterio e sei stato sorpreso: / sei perduto, perché non sai parlare. Ma se sei dalla mia parte, / approfitta pure della natura, salta, ridi, e pensa che niente è turpe».

Μοιχοτρόπους 'adultere' e ἀνδρεραστρίας 'vogliose di maschi', le eroine di Euripide sono colpevoli di avere assunto i comportamenti sessuali degli uomini, attribuendosi un ruolo attivo, di 'amanti' e non di 'amate', nelle relazioni extraconiugali. Come ribadisce l'Eschilo delle *Rane*, in una delle sue tirate contro Euripide (vv. 1043-44): ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας, / οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἥντιν' ἐρῶσαν πώποτ' ἐποίησα γυναῖκα, «Ma, per Zeus, delle puttane come le Fedre e le Stenebee io non le ho fatte / e nessuno può citare una sola donna in amore che io abbia messo in scena». Fedra e Stenebea dunque, due adultere, vittime del desiderio amoroso nei confronti del figliastro l'una, e

65 Sem., fr. 7. 48 s. W.², a proposito della donna-asino, la quale rifiuta il lavoro ed è solita accogliere come amanti uomini venuti dall'esterno della casa.

66 Rimando in proposito alle considerazioni di K.J. Dover, *La morale popolare greca all'epoca di Platone e Aristotele*, Brescia 1983 (1974), 355 s. Per questa ragione, alcuni commentatori hanno ritenuto opportuno intervenire sul testo e correggerlo. Si veda ad esempio Sommerstein, 182, secondo cui la parola è «inapplicabile ad una donna».

67 Si veda, in proposito, lo studio di Ch.W. Peppler, *Comic terminations in Aristophanes (Suffixs -της, -ίς, -αινα, -τρια. Comic Comparatives and Superlatives. Varia)*, AJPh 39, 1918, 173-83.

68 Per i nomi di agente in -της si veda P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933, 310-20.

dell'ospite del marito l'altra (per simili imputazioni rivolte contro Euripide cf. *Thesm.* 153, 497, 550; *Ran.* 1049, 1306 s.).

Un problema si apre a questo punto: come non cogliere in questa accusa il riflesso dell'immagine comica delle donne fornita nei versi seguenti (vv. 395 ss.)?

Il fulcro dell'argomentazione sarà che, per colpa delle ingiurie di Euripide, gli uomini sono diventati sospettosi, cosicché le donne non sono più libere di tradirli (vv. 395-400: «E loro, non appena tornano da teatro, / ci guardano con sospetto, e corrono a vedere / se in casa sia nascosto un amante. / Prima si potevano fare tante cose, / che ora ci sono vietate / —perché lui ha insegnato ai nostri uomini ogni malizia»). Aristofane come Euripide, dunque? L'equivalenza tra i due poeti, postulata al principio della commedia, viene infine confermata. Le nostre eroine assomigliano fin troppo allo stereotipo del personaggio femminile euripideo fin qui aspramente censurato. La loro preoccupazione non è quella di dimostrare l'infondatezza delle presunte ingiurie del poeta (come lasciava intendere il tono retorico dell'*incipit* della difesa), ma piuttosto quella di ridurre il rivale al silenzio, per poter continuare a tradire i mariti indisturbate.

Gli epiteti che concludono la serie completano, in effetti, il quadro: οἰνοπίπας 'ubriacone', λάλους 'chiacchierone', οὐδὲν ὑγιές 'nulla di buono'[69].

Tali qualifiche corrispondono esattamente, nella forma e nel contenuto, alla rappresentazione delle donne che Aristofane ha proposto al pubblico ateniese nelle *Tesmoforiazuse* (non è proprio un otre di vino che l'oratrice in questione nasconde, sotto le vesti di un neonato, come rivelerà Mnesiloco tra breve?)[70]. Tutti tranne l'ultimo: μέγ' ἀνδράσιν κακόν 'grande sciagura per gli uomini', che ricorda le parole di Ippolito in preda al delirio misogino (*Hipp.* 627)[71], sovrapponendo, nello stesso tempo all'immagine di Euripide quella del poeta giambico Semonide, il rappresentante più autorevole della tradizione misogina ben attestata nella poesia greca arcaica[72].

Una simile allusione non è certo senza rapporto con l'epiteto ingiurioso ('il figlio dell'erbivendola') che caratterizza l'Euripide delle *Tesmoforiazuse*: in un caso come nell'altro il richiamo alla poesia giambica serve a rafforzare l'equivalenza, postulata

69 Per le ragioni che motivano la scelta della variante οἰνοπίπας, attestata nello scolio e nella *Suda*, in luogo della lezione tradita, οἰνοπότιδας, rimando, da ultimo, ai commenti del Prato, 236, e di Austin, Olson, 179 (cf. Fritzsche, Enger e Blaydes, che seguono in questo Küster e Brunck). Un simile esempio di composto in -οπίπης nel *corpus aristofaneo*, creato sul modello dell'omerico παρθηνοπίπης 'adocchiatore di fanciulle' (Λ 385) è quello di *Eq.* 407: πυροπίπης 'adocchiatore di frumento'. Per quel che riguarda λάλος 'chiacchierone', ingiuria tipicamente comica (cf. *Ach.* 716; e al comparativo λαλίστερος, *Ran.* 91), essa ritorna, sempre nelle *Tesmoforiazuse*, al v. 1097, dove è rivolta ad Euripide-Eco dall'arciere scita. Quanto a οὐδὲν ὑγιές, espressione eufemistica propria della lingua parlata, essa ricorre anche in Euripide (*Andr.* 952; *Melanipp. capt.* fr. 16. 5 J.-V. L. (= 493 K.). Si veda in proposito il commento del Prato, 236, che sottolinea la sua utilizzazione in riferimento a cose più che a persone.

70 Vv. 689 ss. I temi aristofanei dell'ubriachezza e della lascivia delle donne sono stati evidenziati da Lévy, 99-112.

71 Come già sottolineato da Rösler, 121.

72 Sem. frr. 7. 96; 115 W.². L'accostamento è stato operato dal Rösler,126.

dalle donne sin dal principo della commedia, tra il poeta tragico e Aristofane.

L'argomento decisivo, con cui la prima accusatrice sigilla il suo discorso, consegnando ai posteri l'immagine completamente deformata (eppur indelebile!) di un Euripide misogino, giunge infine (vv. 418-23): «E questo si può anche capirlo - ma una volta / la dispensa era cosa nostra: ci mettevamo noi le mani, / e tiravamo fuori farina, olio, vino. Adesso, / niente da fare: ora gli uomini si portano addosso / certe chiavi con il segreto, / un'infame roba spartana a tre denti».

Come non cogliere in questi versi un'allusione alla poesia di Esiodo, il quale nelle *Opere* prescriveva al fratello di non cedere al fascino ingannatore delle donne, da lui equiparate a delle 'ladre' (v. 375: φιλήτης), sempre in cerca di cibo (v. 704: δειπνολόχης), e nella *Teogonia* sviluppava lo stesso pensiero attraverso l'immagine dei pecchioni infingardi (vv. 594 ss.), che trascorrono il loro tempo nell'ozio, divorando il frutto della fatica altrui ? Loro archetipo mitico è Pandora, la creazione degli dei, che Zeus offre agli uomini come complemento necessario del fuoco (il dono di Prometeo), allo scopo di suggellare la loro condizione di mortali, definitivamente separati dall'indistinzione primigenia con gli immortali (*Teogonia*, vv. 570 ss.). Esse sono infatti un male, perché divorano i beni del marito, ma sono anche indispensabili, perché assicurando una discendenza salvaguardano il patrimonio dalla dispersione[73].

L'elaborazione del modello esiodeo rende più perspicuo il senso dell'argomentazione (vv. 395 ss.), secondo cui l'effetto principale delle ingiurie di Euripide sarebbe stato mettere in guardia gli uomini contro la lascivia delle donne: ciò equivale ad affermare che le sue diffamazioni hanno lo stesso scopo di una poesia didascalica come quella delle *Opere*, tradizionalmente caratterizzata da una forte componente misogina. Allo stesso tempo, l'evocazione di Esiodo anticipa già la critica a cui l'arte di Euripide sarà sottoposta nella parabasi, e su cui ci soffermeremo.

Per concludere sull'assemblea: l'analisi del trattamento che il tema comico riceve ad opera delle donne nell'agone assembleare conferma l'ipotesi di partenza. Attribuire ad Euripide il linguaggio dell'ingiuria equivale ad equiparare la sua tragedia alla commedia di Aristofane, a cancellare, nella finzione, le frontiere che separano i due generi drammatici. Questa idea trova riscontro nell'impostazione della difesa del Parente (vv. 466 ss.), la quale non è altro che il tentativo disperato di ricondurre l'opera del poeta entro i confini canonici dell'estetica tragica, evidenziando, allo stesso tempo, la sua estraneità rispetto all'universo comico di Aristofane. Il suo primo argomento prende spunto dalle confessioni sfuggite alle donne nei versi precedenti, per ribaltare l'accusa su di loro: Euripide non ha svelato i segreti delle donne, egli si è limitato a raccontare due o tre storielle (vv. 473 ss.: «Che senso ha continuare ad accusarlo / e a sentirci offese, perché ha raccontato due o tre / delle nostre malefatte? Lui sa bene che ne combiniamo a migliaia.»); il secondo tocca il cuore del problema,

73 Rinvio in proposito all'analisi condotta da P. Judet de La Combe, *La dernière ruse: "Pandore" dans la "Théogonie"*, in *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, sous la direction de F. Blaise, P. Judet de La Combe et Ph. Rousseau, Lille 1996, 263-99, il quale propone un'analisi critica sistematica della bibliografia in materia.

che sarà sviluppato nella parabasi; Euripide, cioè, ha parlato delle eroine del mito, non delle donne reali, il contesto del suo discorso è il mito (vv. 497 s.): «Se ingiuria Fedra (εἰ δὲ Φαίδραν λοιδορεῖ), / a noi che ce ne frega?».

Il fatto che delle considerazioni talmente ovvie e banali non trovino alcun ascolto deve fare riflettere. La ragione è da ricercare nel pregiudizio delle donne (che è anche il presupposto comico su cui si basa tutta la finzione), che cioè, Euripide abbia potuto comportarsi, sia pure per una volta sola, come un commediografo.

7) Conclusioni: la parabasi e il riscatto delle donne.

Senza voler proporre una lettura puntuale dell'insieme della parabasi, cercherò adesso di mettere in luce l'importanza cruciale di questa parte della commedia per la comprensione delle potenzialità parodiche insite nell'invenzione delle 'ingiurie' di Euripide.

Come abbiamo avuto occasione di osservare, il tema del κακὰ λέγειν rende perspicua la natura particolare di questa parabasi, in cui il coro conserva la sua personalità drammatica[74], e in cui i personaggi comici restano sulla scena ad assistere alla *performance* del coro: il discorso sul teatro è, infatti, al cuore di tutta la commedia, e non può essere limitato, come in altri casi, a questa sezione del dramma. Né tantomeno avrebbe senso interrompere la vicenda con l'uscita degli attori, dal momento che la vicenda stessa, e in particolare l'agone assembleare, non sono altro che una riflessione (sotto forma di processo) sul teatro e sui suoi generi.

La seconda novità di questa parabasi, anch'essa riconducibile alla natura particolare dell'intera commedia, risiede nel fatto che essa si basa sulla parodia di un agone euripideo, quello della *Melanippe Captiva*[75]. Purtroppo, della tragedia in questione restano solo alcuni frammenti, dunque non è possibile stabilire il ruolo effettivo di tale parodia. Da un frammento papiraceo pubblicato all'inizio del secolo scorso, sappiamo solo che essa prevedeva un dibattito, o agone, il cui tema centrale era proprio una difesa delle donne contro le diffamazioni degli uomini, contenente una dimostrazione, o prova, della superiorità naturale delle donne, e l'idea che tale superiorità sia relativa alla loro capacità di preservare il patrimonio familiare e la casa[76]. Gli stessi temi costituiscono il fulcro della parabasi delle *Tesmoforiazuse*.

Entriamo dunque nel merito del discorso propostoci dalle donne: gli anapesti forniscono l'occasione, come già in altre commedie, per rispondere agli insulti subiti con una lode[77]: alle maligne insinuazioni degli uomini, di Euripide, ma anche di tutti coloro che lo hanno preceduto e che gli hanno fornito materia poetica, come l'Esiodo

74 Sul carattere particolarmente ambiguo di questa parabasi, in cui il coro oscilla continuamente tra 'ruolo' e 'funzione', ha recentemente insistito A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig 2001, 214-51; cf. Imperio, *Parabasi di Aristofane*, 19.

75 Rinvio in proposito all'articolo di H.W. Miller, *On the Parabasis of the 'Thesmophoriazusae' of Aristophanes*, CPh 42, 1947, 180 s.

76 *Ibidem*.

77 Si confrontino in proposito i nostri versi con i versi di apertura della parabasi di *Ach.* 630 ss.

evocato nell'agone, le donne vogliono controbattere adesso con un autoelogio (vv. 785-88): «Questa è la parabasi; e dunque facciamo noi stesse il nostro elogio. / Ognuno proclama maldicenze di ogni sorta contro la razza delle donne. / Dicono che siamo la sciagura totale degli uomini, che tutto è colpa nostra: / liti, odio, tremende rivolte, dolore, guerra».

A questa premessa segue l'enumerazione di un'immaginaria casistica relativa alle colpe delle donne, tutte smentite dalla constatazione banale (ecco un buon argomento contro i misogini!) che se le donne fossero veramente un male per loro, gli uomini allora non avrebbero nessuna ragione di desiderarle (vv. 789 ss.: «Vediamo allora: se siamo un male, perché ci sposate...»).

All'argomento segue la 'prova' (v. 800: βάσανος), che dovrebbe consistere, a giudicare dalla forma del discorso, in un'analisi e in un confronto (v. 802: σκεψώμεθα δὴ κἀντιτιθῶμεν) dei meriti rispettivi delle donne e degli uomini, secondo lo stile delle arringhe del tribunale[78], e che si rivela invece un comico paragone tra i nomi di alcuni cittadini noti e quelli di una serie di donne immaginarie, tra le quali si lascia individuare solo Salabaccò, una prostituta (vv. 803-10): «Confrontiamo i nomi di un uomo e di una donna, caso per caso. / Carmino è battuto da Nausimaca: è l'evidenza dei fatti. / E certamente Cleofonte è inferiore alla Salabaccò, non c'è dubbio. / Contro Aristomaca, quella di Maratona, / e contro Stratonice nessuno di voi uomini ci si mette, da molto tempo. / E c'è qualcuno migliore di Eubule fra i membri del Consiglio, / quelli che hanno rinunciato al compito della Boulé? Nemmeno tu vorrai sostenere una cosa simile. / In conclusione: noi siamo molto migliori degli uomini, e lo diciamo con orgoglio».

Da un lato, dunque, Carmino e Cleofonte, comandante della flotta ateniese l'uno, capo del partito democratico l'altro. Due cittadini noti, insomma. Dall'altro, una serie di nomi parlanti femminili, volti a dimostrare la superiorità delle donne: 'Battaglia navale' è certamente migliore di Carmino, recentemente sconfitto in mare; Cleofonte è inferiore a Salabaccò, come vuole uno scherzo consueto, caro ad Aristofane[79], secondo cui i servizi resi alla città dai demagoghi sono inferiori a quelli proposti dalle prostitute. 'Eccellente in battaglia' e 'Vittoria dell'esercito' fanno tanta paura che gli uomini non osano più competere con loro, e 'Buonconsiglio' vince, senza dubbio, su qualsiasi membro della Boulé, tenuto conto del provvedimento dell'anno precedente, con cui i poteri di questo organo dello stato erano stati delegati ad una commissione speciale[80].

L'elogio delle donne qui sviluppato può forse aiutarci a comprendere il significato parodico ultimo, implicito nel tema della commedia. Alle ingiurie di Euripide le donne vogliono rispondere con un autoelogio, e questo finisce per trasformarsi in un

78 Per lo stile retorico di questo discorso rimando ancora una volta alle osservazioni svolte dal Prato, 287.

79 Cf. *Eq.* 765.

80 La probabile allusione, in questi versi, all'istituzione dei dieci *probouloi*, avvenuta in Atene all'indomani della disfatta in Sicilia, è oggetto di controversia. Per una discussione delle diverse posizioni in proposito si veda Sommerstein, 207.

biasimo degli uomini. Questi uomini non sono personaggi del mito, come la Fedra e la Stenebea che il Parente ha cercato di difendere nella scena precedente, ma uomini veri, cittadini in carne ed ossa, conosciuti da tutto il pubblico del teatro. Le donne citate come esempi di rettitudine e di virtù sono invece delle pure astrazioni, tutte tranne Salabaccò, la prostituta. Come interpretare questo binomio, alla luce anche dell'analisi del tema da me svolta? Si ha come l'impressione che lo scopo del discorso non sia tanto di difendere le donne, ma di spostare l'attenzione del pubblico su un'altro oggetto: gli uomini[81]. Le donne depravate della tragedia euripidea non sono, per Aristofane, degne dell'interesse loro tributato dal poeta. Il bersaglio più appropriato delle ingiurie sono e restano, a suo avviso, i notabili della città. Come dire che Euripide può anche comportarsi alla stregua di un commediografo, interpretando i miti della tradizione con un realismo tale da cancellare ogni distanza tra finzione e realtà (come fanno i personaggi aristofanei quando ingiuriano i cittadini presenti al teatro ὀνομαστί), ma egli non eguaglierà mai l'arte di Aristofane che, solo, ha il coraggio di attaccare gli uomini politici.

Non a caso, la conclusione degli anapesti e lo *pnigos* seguente sviluppano il tema della corruzione politica degli uomini, opportunamente contrapposta alla descrizione delle virtù domestiche delle donne (vv. 811-29): i primi vengono descritti come ladri, ingordi e vili; le seconde, invece, come parsimoniose e lavoratrici, con un ribaltamento evidente delle accuse di ghiottoneria che avevano fatto l'oggetto del dibattito assembleare.

L'epirrema, che pone fine a questa parte della commedia, propone, secondo uno schema consueto, un biasimo (vv. 830-45). Il bersaglio preso di mira sono, naturalmente, ancora una volta gli uomini. Il loro errore principale sarebbe, in definitiva, quello di non giudicare le donne sulla base del loro merito principale, la maternità. Così, per porre rimedio alla mancanza, viene avanzata una proposta: che le madri dei cittadini utili alla città (v. 832: εἰ τέκοι τις ἄνδρα χρηστὸν τῇ πόλει) siano ricompensate da un premio e ricevano ogni forma di pubblico onore e riconoscimento; mentre quelle che hanno messo al mondo uomini cattivi (v. 836: πονηρὸν ἄνδρα τις τέκοι γυνή) portino sul loro corpo il segno della vergogna, i capelli corti. L'elogio delle donne profilato in questi versi si articola intorno all'opposizione tra 'cittadini buoni', e 'cittadini cattivi', χρηστοί e πονηροί, uno dei temi cruciali del discorso del biasimo-ingiuria quale esso viene praticato da Aristofane[82]. L'evocazione delle due opposte categorie sottomette l'arte euripidea, nel modo

81 Che la lode delle donne, quale essa viene praticata in questa parabasi, sia profondamente sarcastica è stato recentemente sottolineato da MacDowell, 265 s.

82 L'aggetivo χρηστός significa originariamente 'utile', e questo senso si è conservato in Aristofane in riferimento a persone. Οἱ χρηστοί sono per Aristofane i cittadini utili alla città, che agiscono per il suo bene (sul tema del χρηστός nelle commedie di Aristofane si veda l'articolo di M. Casevitz, *Autour de ΧΡΗΣΤΟΣ chez Aristophane*, in *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari 1997, 445-55). Quanto all'aggettivo πονηρός esso esprime inizialmente la nozione di 'pena, sofferenza fisica' e indica una persona che soffre (Esiodo, fr. 248. 1 M.-W.), poi una persona che si trova in una condizione penosa (un esempio eloquente in Aristofane è quello in *Pl.* 220, dove l'espressione πονηροὶ ξύμμαχοι definisce gli 'alleati miserabili' che Cremilo propone a Pluto, cioè, i χρηστοί, i cittadini onesti ma

zione delle due opposte categorie sottomette l'arte euripidea, nel modo più esplicito che sia possibile, alle priorità etiche della commedia aristofanea: il bersaglio del biasimo comico devono restare gli uomini[83]. Il biasimo (e la lode) delle donne-madri va subordinato al biasimo (e alla lode) degli uomini figli.

La tragedia di Euripide, che ha fatto delle donne uno dei suoi principali interessi, è degna di biasimo.

MSH (Parigi) / UMR "Savoirs et textes" (Univ. Lille 3) Rossella Saetta Cottone

poveri), e infine un 'cattivo', spesso in opposizione con χρηστός. I due termini appaiono in numerosi passaggi di Aristofane per definire le categorie opposte dei 'cittadini onesti' e dei 'cattivi': i 'cattivi' possono di volta in volta essere identificati con i non cittadini e i nuovi ricchi (*Ran.* 730-32; *Pl.* 92-6, 386, 490-503), con i ladri di ogni specie (*Ran.* 781), in generale con gli uomini che si trovano al potere (*Ran.* 1456 s.; *Eccl.* 176-78), mentre i 'buoni' sono i cittadini giusti, educati secondo i principi etici ed estetici promulgati dalla città (*Ran.* 727-29), che non occupano cariche pubbliche e sono momentaneamente messi da parte, anche se la città farebbe meglio a servirsene (*Eq.* 192; *Ran.* 1455). Il Diceopoli degli *Acarnesi* (v. 595) e il Trigeo della *Pace* (v. 909) sono due validi rappresentanti della categoria. Ma gli eroi di Aristofane sono soprattutto 'cattivi'. Su questo punto si veda C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Mass. 1964, 29 ss., il quale sottolinea come distinguere i 'buoni' dai 'cattivi' nelle commedie di Aristofane non sia impresa semplice.

83 L'opposizione 'cattivo' / 'onesto' fa parte del lessico politico dell'epoca di Aristofane, come testimonia la *Costituzione degli Ateniesi* dello pseudo-Senofonte, dove 'cattivo' definisce l'uomo di parte democratica, assolutamente privo di valore sociale e morale, e 'buono' l'aristocratico che possiede ogni sorta di valore. Si veda in proposito M. Vegetti (in D. Lanza, M. Vegetti, G. Caiana, F. Sircana, *L'ideologia della città*, Napoli 1977, 31-38). Molto probabilmente il tema dell'opposizione 'cattivi' / 'onesti' nell'opera di Aristofane riprende un motivo di base della propaganda oligarchica (si leggano in proposito le osservazioni di J. Henderson, *Comic hero versus political élite*, in *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*, Nottingham, 18-20 July 1990, 307-19). Ma il modo in cui il poeta comico tematizza questa opposizione e ne fa materia drammatica, capovolgendo a bella posta il significato che essa possiede nel lessico oligarchico, mostra che la sua intenzione non è quella di prendere posizione per un partito o per un altro, ma piuttosto di ridicolizzare ogni pretesa alla verità. L'opposizione χρηστός / πονηρός si ritrova anche nel lessico della retorica, dove essa ha un significato tanto politico che morale. Sull'argomento si veda M. Cagnetta, C. Petrocelli, *Πονηρός*, QS 6, 1977, 155-72.